

प्रास्ताविक

‘संस्कृत नाट्यसूत्री’ या पुस्तकाचे प्रास्ताविक मी लिहीत आहे, ते या ग्रंथाचा माझा विशेष व्यासंग आहे म्हणून नव्हे; तर संस्कृत साहित्याच्या ऋणातून अंशतः मुक्त होण्याकरिता. या जगात मनुष्य जन्माला येतो तो नाना प्रकारची ऋणे घेऊन—तो आपले जीवन समृद्ध करतो तेही कळत नकळत. अशी अनेक ऋणे मुक्तहस्ताने त्याला मिळत असल्यामुळेच !

संस्कृत साहित्याचा मी लहानपणापासून ऋणी आहे. ‘शाकुंतल’, ‘उत्तररामचरित’, ‘कादंबरी’ यांच्यासारख्या ललितकृतींनी निःस्वार्थी-दशेन मला असीम आनंद दिला आहे. रामायण, महाभारत आणि उत्तर-रामचरित यांच्यापासून नंतरच्या जीवन प्रवासात माझ्या मनाने वेळोवेळी धीर घेतला आहे. द्वाक्षाप्रमाणे आकाराने चिमुकल्या पण अतंरंगी रसपूर्ण अमणाच्या चारदोन ओळींच्या अनेक सुभाषितांनी दाळमिठाप्रमाणे जन्मभर मार्जा सोपत केली आहे; कोमेजू पाहणारे आयुष्यातडे अनेक धग फुटविठे आहेत ! गीतेपासून उपनिषदांपर्यंत जे जीवनविशयक तत्त्वज्ञान विखुरले आहे, त्याने माझ्या विचारांची वेटर दृढ होण्याला मोठी मदत केली आहे. या सर्वांचे संस्कार माझ्या ऐसनावरही झाले आहेत. हे सारे ऋण पार मोठे आहे. त्यातून मुक्त होणे अंशतः मुद्धा अगम्य आहे. तथापि, शब्दरूपाने ते मान्य करण्याची एक संधी या प्रास्ताविकाच्या द्वारे मिळत असल्यामुळे ग्रंथकार डॉ. गो. के. भट यांना मी नमस्कार दिला नाही.

डॉ. भट यांच्या दृष्टेला मान देण्याचे दुसरे एक कारण आहे. सुमारे सात-आठ वर्षांपूर्वी डॉ. गो. के. भट अहमदाबादहून इथल्या राजाराम नहायिनालात संस्कृतचे प्रमुख प्राध्यापक म्हणून बदलून आले. साहित्यिक

या नात्याने मी त्यांना पूर्वापास्तूनच ओळखत होते. सागळी थेंबे झालेल्या रंगभूमीच्या शतसावत्सरिक उत्सवाच्या सुमारास त्यांच्या 'गृहदाह' नाटकाचा पारितोषिक मिळाले होते. या नाटकाच्या परीक्षक समितीत मी असल्यामुळे डॉ. भटाचे नाट्यप्रेम व नाट्यगुण याची मला प्रथम कल्पना आली पुढे त्यांच्या काही कथाही माझ्या वाचनात आल्या. त्या घुठल्याही नव्या जुन्या संप्रदायातल्या किंवा प्रचलित पथातल्या नव्हत्या. त्या कथातले अनुभव व त्याची आविष्कार-पद्धती ही दोन्ही स्वतंत्र असल्यामुळे डॉ. भटाच्या साहित्याच्या या पैलूकडेही मी कुतूहलाने पाहू लागलो.

डॉ. भट कोल्हापूराला आल्यानंतर परिचयाचा आणि त्याच्या परिचयातून परिणत होणाऱ्या स्नेहाचा लाभ मला झाला. सस्कृत, मराठी व इंग्रजी या तिन्ही भाषातील ललित वाङ्मयाविषयी त्यांना वाटणारे गाढ प्रेम, या भाषातील नाट्यवाङ्मयाचा त्यांनी रसिक आणि चिकित्सक दृष्टीने केलेला अभ्यास, प्रसन्न आणि प्रवाही वाणीने चालणारे त्याचे डौलदार वक्तृत्व, आपले साहित्य-चिंतन श्रोत्यांच्या मनात सकांत करण्याचे त्याचे सामर्थ्य, इत्यादि गोष्टी महाविद्यालयीन परिसरात आढळणाऱ्या प्राध्यापकांच्यापेक्षा फार थरच्या दर्जाच्या आहेत, याची मला मोठी सुखद जाणीव झाली. शकुंतलेच्या लावण्याला उद्देशून 'न प्रभातरलज्ज्योतिरुदेति वसुधातलात्' असे दुष्यंत उद्गार काढतो. डॉ. भटाच्या वरील गुणाबाबतही मला तसेच वाटले ! डॉ. भटाशी वेळोवेळी वाङ्मयीन चर्चा करताना मला आठवण होई ती पय्युसन फॉलेजातले माझे सस्कृतचे गुरू कै. डॉ. गुणे याची. डॉ. भट हे त्यांच्याच दुर्मिळ परंपरेतले खरेखुरे रसिक पंडित आहेत, हे त्यांच्या 'विदूषक' या अभ्यासपूर्ण प्रवधावरून कुणाच्याही सहज लक्षात येईल. डॉ. भट केवढे मार्मिक दीक्षाकार आहेत, हे घटकाभरात कुणाला जाणून घ्यायचे असेल तर त्याने रवीन्द्रनाथाच्या नाटकावरला त्याचा लेख अवश्य पाहावा. 'विदूषक' प्रघात प्रगट झालेली त्याची रसिक, विवेचक आणि सर्वस्पर्शी दृष्टी 'सस्कृत नाट्यसुष्टी' या प्रस्तुत प्रवधातही पदोपदी वाचनाच्या प्रत्ययाला येईल.

या पुस्तकातील तीन विस्तृत प्रकरणे ही मूलतः तीन व्याख्याने आहेत. १९६३ साली मराठी नाट्य परिषदेने श्रेष्ठ मराठी नाट्यकार कृष्णांनी प्रभाकर खाडिलकर याच्या स्मरणार्थ एक व्याख्यानमाना मुद्दा केला. या मालेतही पहिली व्याख्याने १९६३ च्या नोव्हेंबरमध्ये सांगली येथे झाली. मराठी रंगभूमीचे आग्रणी असलेल्या आणि खाडिलकराच्या प्रतिभेची कोवळी लालसर पालवी पाहिलेल्या सांगलीमध्ये ती होणे जसे उचित होते, तसेच 'संस्कृत नाट्यसूरी' या विषयावर बोल्डवॉररिता डॉ. भद्राना पाचारण करण्यात आले, ही गोष्टही यथायोग्य झाली. ही व्याख्याने ऐकणाऱ्याचा मुनोग मला साधता आला नाही. पण ती ऐकणाऱ्या रसिकानी काढलेले प्रशंसोद्गार मी ऐकले ही व्याख्याने त्यांच्यावर आवडत असं सर्व संस्कार करून डॉ. भद्रानी आता ती प्रयत्नविषय केली आहेत

सार्वजनिक व्यासपीठावरून संस्कृत भाषेचा वारंवार औपचारिक गौरव होत असून, तरी या भाषेच्या व तिच्यातल्या साहित्याच्या अभ्यासाकडे तरुणपिढीचे दिवसेंदिवस अधून टुलंढ होत आहे, ही गोष्ट सूर्यप्रकाशा-इतनी स्पष्ट आहे. पुढे आजच्या मराठी नाट्यकारात आणि नाट्यसमीक्षकात संस्कृत नाटकाचा मार्मिक परिचय किती व्यक्तींचा असेल हे सांगणे कठीण आहे ! अशा परिस्थितीत संस्कृत नाटकाचा आणि त्याला आधारभूत असलेल्या नाट्यशास्त्राचा मुरस परिचय करून देण्यात आणि प्रमुख संस्कृत नाटकांचे गुणनिर्देश स्पष्ट करून आगम व अभिव्यक्ती या दोन्ही दर्पणांनी त्यांचे सौंदर्य व त्यांच्या मर्यादा निरुद्ध करण्यात डॉ. भद्रानी दामविश्लेषे कीर्तन स्वागतार्ह आहे

मराठी रंगभूमी एका वाचने आज्ञानोत्सोकाच्या 'खुर्च्या'पर्यंत येऊन भिडली असताना, 'शाश्वत'तल्या मृगातिनाचे रंगभूमी न्याहाळून पाहण्यात किंवा त्याच्या ताणानाणाची चर्चा करण्यात काय फायदा जाई, असा प्रश्न अनेकांच्या मनात उभा राहिल. पण वेक्रेट किंवा आज्ञानोत्सोकाची नाटके नवीन प्रयोग म्हणून मराठी रंगभूमीवर करून पाहण्यात काही गैर नसले तरी अद्यापि इच्छेन किंवा चेन्नै-मुद्रा या रंगभूमीच्या पंचनी पडले नाही हे सर्वांनीच लक्षात घेणे आवश्यक आहे

कलायताला पख अमुतात ! त्यामुळे तो स्फटकाळाची आणि परंपरागत आवडीनिवडीची अतरे अस्पृकाळात तोडू शकतो. पण त्याच्या कलेचे कौतुक करणारा आणि तिच्या प्रकाशात आपला जात्मा उजळवू पाहणारा सर्वसामान्य समाज हत्तीच्या पावलांनी पुढे जात असतो ! यामुळेच जीवना-प्रमाणे साहित्यातही परंपराप्रियता आणि प्रयोगशीलता याचे योग्य मिश्रणच मुखद ठरते. ही एक प्रकारची तडजोड आहे. पण ही तडजोड शेक्सपीअर क्रिया इमेन यानाही टाळता आलेली नाही किंवा, इलियटने म्हटल्या-प्रमाणे ललितलेखक क्रितीही आधुनिक झाला, तरी त्याच्या भाषेतल्या आणि संस्कृतीतल्या पूर्वमूरीचे संस्कार त्याच्या निर्मितीवर होणे अपरिहार्य आहे 'तुझे आहे तुजपाशी' आणि 'रायगडाला जेव्हा जाग येते' ही समाजातल्या सर्व स्तरांना पसंत पडलेली कालपरवाची नाटके पाहिली, तर त्यात परंपरा आणि प्रयोग याचा दृश्य सगम झाल्याचे आढळून येईल या सगमातल्या परंपरेची जाणीव रसिकाच्या अंतर्मनात सदैव जागृत असते ! मात्र डॉ. भट्टाचार्ये सारखे समालोचकच तिचे स्वरूप आणि सौंदर्य आपणाला नीट समजवून देतात

संस्कृत नाट्यसाहित्याचे अमोठे लेखे—'गाकुतल'—मस्तकी धारण करूनच मराठी रंगभूमीने प्रगतीची पहिली पावले टाकली. १८८० ते १९२० या कालखंडातल्या मराठी नाटकांची जडणघडण एका बाजूने संस्कृत वळणाची होती, तर दुसऱ्या बाजूने ती जुन्या पाश्चात्य नाटकांची चैशिष्ट्ये आत्मसात करू पाहत होती १९२० ते १९६० या नंतरच्या चाळीस वर्षांच्या कालखंडात मराठी रंगभूमीच्या जीवनात फार मोठे चढ-उतार झाले. १९३०-३५ नंतर सुरू झालेली ओहोटी सुमारे एका तपापूर्वी संपली. आता सर्वत्र रंगभूमीवर मरतीच्या लाटा हसत खिदळत आहेत. अशा वेळी नव्या प्रयोगाना बहर येणे स्वाभाविक आहे मात्र तो येत असताना परंपरेचे सुबुद्ध स्मरण सतत ठेवणे प्रायोगिक यशाच्या दृष्टीने आवश्यक आहे.

हे स्मरण डॉ. भट्टाचार्ये समीक्षक सतत करून देत असतात माझ्या सहानुभूती श्री. गा. व्य. छेले नावाचे इजिप्तीअर असलेले गृहस्थ 'विविध

ज्ञानविस्तार' मासिकातून 'शानुत-सार व विचार', 'उत्तररामचरित-सार व विचार' अशा लेखमाला लिहीत असत. त्या वेळी ते लेखन वळणाचोगे माझ यय नव्हते पण त्या लेखमागणी सस्कृत नाटकाविषयीचे माझे जुनूहल अधिक जागृत झाले अलीकडेही अशी अनेक उपयुक्त पुस्तके निमाणे झाली आहेत 'सस्कृत नाट्यदर्शन' (के ना वाटव), 'मालिदासाची नाटके' (र प. दगल), पाच सस्कृत नाटके (गो के. भट) ही माही सहच आटवेल्ली नावे पणित वाळाचार्य खुपेरकरास्त्रा-सारखा जुन्या परपरेतल्या विद्वानांनी भासाच्या 'अभिमारक' नाटकाच्या भाषांतराला चो भुमारे सव्याशे पृष्ठांचा 'उपोद्घात' जोडला आहे, तो एक अम्वसनीय प्रबंधच आहे

डॉ. भटाचे प्रस्तुत पुस्तक या मालिकेत शोभून दिसेल असेच आहे ते आचाराने लहान असते तरी सस्कृत नाट्यशास्त्र व नाट्यवाङ्मय याच्याशी अनन्यस्त थाचकाचा चांगला परिचय कल्पन देईल. एवढेच न हे तर अभ्यासकाच्या विचारांना ते सावही पुरवील

* * *

या पुस्तकातल्या 'सस्कृत नाट्याच विशेष' या पहिल्या प्रकरणातले सस्कृत नाट्य आणि शोकान्तिना यासवधीचे डॉ. भटाचे विवेचन रसिकानी अनय पाहाने सोफोक्लससारखे ग्रीक नाट्यकार, शेक्सपिअर, इत्येन किना चेम्सॉड यांच्यापैकी कुणाच्याही पद्धतीची शोकान्तिना सस्कृत नाटकात नाही 'उत्तररामचरिता'ला आधारभूत असल्या कथेत सीता दुमगेल्या पृथ्वीच्या वेटात अतधान पावते आणि भग्नहृदय राम उरित उदास नीउन एकाही अरस्येत कठतो ! असे अगूनही भवभूतीने आपल्या नाटकाच्या शेअरी राम आणि सीता याचे पुनर्मिलन घडविले आहे याचा अथ उपद्र आहे सस्कृत नाट्यकाराच्या प्रतिभेग शोकान्तिनेच्या सामर्थ्याच आवाहन कधीच मिळाते नाही—अशा प्रकारच्या नाट्यवधाची आन्ययताही त्यांना भासगी नाही अस होण्याची कारण त्या वेळाच्या जीवनप्रदान आणि साहित्यविषयक कल्पनातच शोधली पाहिजेत डॉ. भटानी हा गोथ मोठ्या ममत्त रीतीने केग आहे ते म्हणतात—'सस्कृत

कवींनी लिहिलेली नाटके पाहिली म्हणजे शोकभावनेचे, करुणरसाचे चित्रण त्यांनी किती प्रभावीपणाने केले आहे ते वळून येईल. उदयनाचा वासवदत्ते बदलचा शोक, शकुन्तलेच्या, वासवदत्तेच्या, सीतेच्या अतरातील मर्मभेदक व्यथा, दुष्यताच्या आणि रामाच्या वेदना, भीमाकरिता द्रौपदी आणि युधिष्ठिर यांनी केलेला विलाप, चारुदन आणि चंदनदास यांना मुळावर देण्याच्या प्रसंगी निर्माण झालेले कारुण्य, किंबहुना, शकुन्तलेला सासरी पाठविण्याच्या घरगुती प्रसंगीदेखील कण्व आणि इतर आश्रमवासी यांना आलेले गह्विर, अशी करुण भावनेची कितीतरी चित्रे मनापुढे तरळत येतात 'शाकुन्तल', 'मृच्छकटिक', 'उत्तररामचरित' इत्यादि नाटकात तर मुत्तान्त झालेला असूनही मनावरील कारुण्याचा ठसा पुसला जात नाही' जीवनातील सुखदुःखाची भाषा करुणाऱ्या शालंकारांना आणि नाटककारांना दुःख वळले नाही, असे कसे म्हणता येईल? सस्कृत नाट्यात कारुण्य आहे, शोक आहे. भवभूतीसारखा लेखक तर करुण-भावनेलाच जीवनात अप्रस्थान देतो परंतु शोक अगूनही सस्कृत नाटकात शोकात्म नाट्याचा बंध (Formal Targedy) नाही. (पृ. ४७ ४८)

सस्कृत नाटकातील मुत्तान्त हा विशिष्ट श्रद्धातून निर्माण झालेला आहे, भारतीय सस्कृतीने मान्य केलेल्या जीवनविषयक मूल्यापेक्षा भिन्न मूल्याचा नाटककाराने स्वीकार केला तरच शोकात्म नाट्य संभवते, ग्रीक नाट्यात शोकात्मता निर्माण झाली ती देव व दैव याविषयी ग्रीकांच्या ज्या कल्पना होत्या त्यांना अनुसरून, भारतीय तत्त्वज्ञान दैव म्हणून काही वेगळी, निष्ठुर लहरी दाखी मानीत नाही, सस्कृत नाट्यात नायकाचे चित्रण आदर्श म्हणून करावयाची प्रथा होती, त्यामुळे त्याच्या स्वभावातल्या एका विशिष्ट दोषावर नाट्य केन्द्रित करण्याचा विचार सस्कृत नाटककारांच्या मनाला शिवला नाही, अशा अर्थाचे पृष्ठ ४९ ते ५१ वरील डॉ. भट्टाचे सर्व प्रतिपादन निस्संशय चिंतनीय आहे.

हे विवेचन येथळ बसिली बाण्याचे नाही, हा त्याचा मोठा गुण आहे. पूर्वजन्म, कर्मफल, पुनर्जन्म, स्वर्गनरक, ऐहिक जीवनात भोगलेल्या दारुण दुःखाचा स्वर्गात उदड विलासभोग मिळून होणारा परिहार,

माणमाच्या मनातडे पापपुण्याचे ओझरते निचारमुद्रा लघुलेखकाप्रमाणे टिपून घेणारा चिरजीव चित्रगुप्त, इत्यादि कल्पनानी भारतीय जीवन जवळ जवळ एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीपर्यंत पूर्णपणे व्यापून टाकले होते आन या सर्ग गोष्टींविषयी आपण अश्रद्धे झाले आहे तरी मुद्रा या जुन्या जीवनाला हसण्यात काय अर्थ आहे ? १९६५ साल उनाडले तरी भारतभाग्यविधाते असलेले मंत्री ज्योतिष्याच्या घराचे उवरटे झिन्नरीत आहेत आणि ईश्वर कधीच मेलत आहे म्हणून सपादकीय आरानखुर्चीत बसून पुकारा करणारा बुद्धिवादी विमानात घसावची पाळी येताच मतरलेले लिंबू बरोबर घेऊन भविष्यभास्करानी सांगितलेल्या दिशेला ते टाकतो आणि भीतिमुक्त होतो

संस्कृत नाटकात शोकान्तिका नाही, ही खरी भारतीय संस्कृतीची शोकान्तिका आहे ! काळ हरणाऱ्या गतीने पळत होता एखाद्या प्रथाची पाने भरभर उलटावीत तरी शतके मागे पडत होती ! पण पूर्वजर्मांच्या, ईश्वराच्या न्यायीपणाच्या व दवाळूपणाच्या आणि परंपरागत कल्पनावरील अधःपदाच्या बाबतीत या प्रदीर्घ काळात आमच्याकडे मूलभूत बदल असा झालाच नाही ग्रीस, इटली, फ्रान्स, इंग्लंड, अमेरिका इत्यादि देशांत वेळावेळी राजकीय, सामाजिक आणि धार्मिक परिवर्तने घडली, प्रसंगी कात्या झाल्या जुनी मूल्ये आणि जुन्या श्रद्धा यांना विचारवतामडून वारवार आव्हाने मिळत गेली त्यामुळे भारतीय व्यक्तीपेक्षा पाश्चात्य व्यक्ती अधिक निर्भय, साहसी, बुद्धिवादी आणि आत्मविश्वासपूर्ण झाली तिकडल्या पिढ्यापिढ्यांनी देव दैव, पाप पुण्य इत्यादि कल्पनांचे जीवनानुभूतीच्या आधारे मथन केले त्यात जो गुद चोया आहे असे वाटले तो फेकून दिला पण इंग्रजी राज्य येण्यापूर्वी आपल्याकडे हे कधी घडलेच नाही

महारोग का होतो, याची शस्त्रगुद कारणे शोधण्याच्या पदात आपल्या कडे पारसा कुणी पडला नाही त्याच्यावरल्या उपचाराच्या सद्योधनासाठी जीवन वाहून घण्याचा विचार कुणाच्या अंतःकरणात डोळावला नाही महारोग हे पूर्वजर्मांचे पळ आहे, असे म्हणून अश्राप, व्याधिप्रस्त नीवाना आपण दूर लोटले, समानातून बहिष्कृत केले, आयुष्यातून उठविले !

कहून ' दया धरमका मूल है । ' असा पुकारा करीत आणि दुसरीकडून सर्व प्राणिमात्रात एकच ईश्वर वास करीत आहे, असे अहोरात्र उद्घोषीत आपण माणसासारखा माणसाना दूर लोटीत राहिलो ! जातीजातीत अमेव, दगडी, गगनचुबी भिती उभारल्या ! वाहते जीवनच निर्मळ राहू शकते, अशा जीवनाचे पात्रच रुदाकत राहते. आणि भोवतालच्या प्रदेशांना समृद्ध करते, हे धर्माच्या नावाखाली शुष्क कर्मकांडाच्या खोड्यात स्वतःला अडकवून घेऊन आम्ही दीर्घकाळ विसरून गेलो याचे परिणाम जसे आपल्या राजकीय, सामाजिक, आर्थिक आणि अन्य प्रकारच्या प्रगतीला भोवले, तसे ते साहित्यावर आणि नाट्यावरही झाले. साहित्यिकच सस्कृत नाट्य अनुभूतीची खोली, कल्पनेची उंची, भावनाची विविधता व विशालता आणि आविष्काराचे वैविध्य या सर्वच बाबतीत मर्यादित राहिले सदैव बुरख्यात वावरणाऱ्या रूपवतीच्या जीवनाची कळा त्याला आली !

* * *

पिब्यान्पिब्या श्यातपणे रुढिबद्ध जीवन जगणाऱ्या समाजातले कलावतही न कळत सनेतम्रिय होतात. मग त्याची प्रतिभा ठराविकाभोवती पिगा घालीत बसते ! महासागरावरल्या प्रक्षुब्ध वादळाशी झुज घेणाऱ्या जहाजाचे स्थिर तिळा कधीच पडत नाही. पुष्करिणीतला चादण्या रात्रीचा नौराविहार हीच तिच्या भरारीची परिसीमा ठरते !

सस्कृत नाटके सदैव सुखान्त का झाली याची डॉ. भटानी केलेली मीमांसा मान्य करूनही एक गोष्ट कबूल केलीच पाहिजे—या नाटकाच्या द्वारे चित्रित झालेल्या जीवनपट फारसा विशाल नाही आणि त्या मर्यादित चित्रणातही जीमनातले खरेखुरे चित्रविचित्र सर्व टिपण्याकडे सस्कृत नाटककाराचा कल नाही. या नाट्यात आदर्शान्मुख वास्तवाचे चित्रण आहे असे म्हटले, तरी त्यात आदर्शाची विविधता व समुलता नाही, वास्तवाची मोहकता व दाहकताही नाही. 'मृच्छमटिका' सारखे एखादे नाटकच वास्तवातली विविधता आपल्या संपुष्टात समाविष्ट करण्याला समर्थ झाले आहे यामुळेच 'शाकुन्तला' सारख्या जगविख्यात नाट्यकृतीत अधिक उत्तम आढळतो तो काव्याचा, नाट्याचा नव्हे !

ललितलेखन हे प्रतिभा आणि काल याचे अपत्य असते, हे कुणीही मान्य करील. पण मालिदास भवभूतीचा काल हा सर्पगन्ध होता अशी काही इतिहासाची साक्ष नाही ! त्याच्या कालात मोटमोठ्या धार्मिक व राजकीय वादळांपासून व्यक्तिजीवनातल्या नाजूक तरंगांपर्यंत सर्वत्र सर्वत्र पसरले होते. अर्थगर्भ, वैदिक कथांचा व नाट्यप्रतिभेला पोषक अशा रामायण-महाभारतातल्या असंख्य प्रसंगांचा वारसा या थोर सन्कृत नाट्यकारांना मिळाला होता परंतु नाट्यशास्त्राच्या निरुपपत्तीमुळे पाऊळ टाफाची हिंमत न झाल्यामुळे असो, नाट्य ही मुख्यतः दरवारी आणि प्रतिष्ठित लोकांची करमणुकीची वग वस्त्यामुळे असो, रुपिने आदर्श प्रियता आणि कल्पनारम्यता याच्या चमकूहात सापडल्यामुळे असो अथवा भारतीय जीवनातल्या स्थितिप्रियतेमुळे असो, नव चामोरी सोडून नव्या पाऊळगाडेने जाण्याचे, ज्ञाताच्या कुपणापलीकडे लक्षलक्षणांच्या विवेका स्पर्श करण्याचे आणि भगल अमगलाचा माला असलेला जीवनाचा मनसोक्त आस्वाद घेऊन तो प्रत्यवसारी रीतीने रंगभूमीवर उभा करण्याचे प्रयत्न संस्कृत नाट्यसंगीत सहसा झाले नाहीत. एके काळी प्योतिषात आग्नी अग्नेर होतो, विद्या, ज्ञान आणि संस्कृती याचे अग्रभूत म्हणून जगात मिरवीत होता ! हे सरे असले तरी मधल्या रितीतरी घटनात जन विज्ञानाची नवी क्षेत्रे पादाक्रांत करण्याच्या दायीत आपण जसे हानपाय हलविठे नाहीत, तसे नाट्य-साहित्य या क्षेत्रातल्या नवनिर्मितींमडेही आपण लक्ष दिले नाही.

~ ~ ~

तथापि, काल अतिशय बदलला असूनही, ज्याचे संदर्भ ज्यापि कोमेजलेले नाही, अशी मोनरी नाटके संस्कृत नाट्यसंगीत आहेत या नाटकांचे डॉ. भदानी नार्मिक वर्गीकरण केले आहे याचमाना त्याचे गुणदखन रसाळपणे घडविले आहे 'संस्कृत नाट्यरचनेचे वय' या पुस्तका प्रकरणात भासाच्या रचनाकौशल्याचे व प्रयोगशीलतेचे त्यांनी केलेले वर्णन आपल्या अभ्यासमानाही मार्गदर्शक होण्याचेंगे आहे.

'नाट्यातर्गत मूल्यांचा विचार' या तिष्ठना प्रकरणात डॉ. भदानी

प्रमुख संस्कृत नाटकांचे मार्मिक आणि चित्रित्व विवेचन केले आहे. 'स्वप्नवासनादत्त', 'मृच्छमटिक', 'मुद्राराक्षस' इत्यादि वैशिष्ट्यपूर्ण नाटकासंबंधीचे त्याचे विवरण मोठे वेधक उतरले आहे.

या विवेचनात जाता जाता डॉ. भट्टानी कला व साहित्य याच्या अनुषंगाने जी मते व्यक्त केली आहेत ती विचारणीय आहेत वानगीदाखल त्यातली काही इथे देतो—'कथावस्तूच्या निर्मितीपेक्षा रचनेच्या निर्मितीत कलेचे सामर्थ्य आहे' (पृ. १२४) 'काही थोर आणि महान पाहारे आणि त्याने भारावून जावे, हा मानवी मनाचा धर्म आहे.' (पृ. १२४), 'साहित्याची प्रगती झाली नाही तरी मामुली क्रिया दुय्यम प्रकारची शक्ती असलेला लेखक जोवर स्वतःची बुवत ओळखून असतो, तोवर साहित्याला अधिक अधोगती तरी प्राप्त होत नाही दुसऱ्या, तिसऱ्या दर्जाच्या लेखकाना आत्मप्रीतीचे स्फुरण यावे, ही बाझवीन कलेच्या प्हासाची स्पष्ट निशाणी होय', (पृ. १४०) 'संस्कृत नाट्यसृष्टीत थोर नाटककार थोडेच आहेत त्यांच्या नाट्यनिर्मितीमधील थोर वृत्ती अगदी मोजक्या आहेत पण याबद्दल खेद वाटण्याचे कारण नाही. पर्वताप्रमाणे बाझवाची उंचीदेखील शेवटी शिखरानेच मोजावयाची असते' (पृ. १४१), 'उदास व गंभीर अशी बैठक आणि रिझवण्याचा धर्म या गोष्टी विरोधी वाटाघ्यात, असा सध्याचा संप्रदाय आहे. पण संस्कृत शास्त्रकार आणि नाटककार यांनी नाट्य हा वेद आहे आणि कीडनीयक आहे किंवा तो ऋतू असूनही चाक्षुष आणि कान्त आहे असेच प्रतिपादन केले आहे या दोहोंत विरोध किंवा विसंगती आहे, असे त्यांना तरी घाटलेले दिसत नाही.' (पृ. १४३)

नाट्यप्रेमी विद्यार्थी व रसिक यांना हे पुस्तक वाचताना पुष्कळ नवीन माहिती मिळेल. अनेक गोष्टी चिंतनयोग्य वाटतील. एखाद्या कुशल व साहसी नाट्यदिग्दर्शकाला भासाच्या एनाक्रिडा, 'स्वप्नवासनादत्त' किंवा 'उत्तररामचरित' याचे वैशिष्ट्य प्रचीत होऊन त्या कलावृत्ती आजच्या काळाला अनुष्ण अशा रीतीने रंगभूमीवर आणण्याची इच्छा उत्पन्न होईल. संगीत नाटक हा मराठी रंगभूमीचा एक कलात्मक व अविभाज्य भाग

आहे. त्याचा विकास १९२० नंतरच्या दीर्घकाळात होऊ शकला नाही. तो घटवून आणण्यातूनही ज्याची उभारी असेल, त्यांना डॉ. भट्टाच्या या पुस्तकातले अनेक नाटकांचे विवेचन उपयुक्त होईल.

कलेच्या सर्वसामान्य रसिकाकडून होणाऱ्या डोळस अभ्यासात आणि तिच्या क्रमप्राप्त विव्हासात समीक्षकाच्या परिश्रमाची सफलता असते. हे सफलतेचे समाधान डॉ. भट्टाना लाभवे, असे मी मनःपूर्वक इच्छितो.

कोल्हापूर }
५-१-६५ }

वि. स. खांडेकर

मराठी नाट्य परिषदेची

नाट्याचार्य कै कृ प्र खाडिलकर रमारक व्याख्यानमाला

भारतीय रंगभूमीच्या विविध पैलूंचे दर्शन घडविणारी, विशेषत मराठी नाट्यवाङ्मय आणि रंगभूमी यांच्याविषयी विचारमधनास अधसर प्राप्त करून देणारी ही व्याख्यानमाला, सुप्रसिद्ध नाटककार आणि मुजार पत्रकार कै कृष्णाजी प्रभाकर ऊर्फ काकासाहेब खाडिलकर यांच्या स्मरणार्थ मराठी नाट्य परिषदेच्या विद्यमाने आयोजित केली जाते. रंगभूमी, नाट्यवाङ्मय, नाटकशला आणि नाट्यतंत्र याशी संबंधित अशा कोणत्याही एका विषयावर मराठी नाट्य परिषदेने अर्ज मागवून निवडलेल्या वक्त्यास कमीत कमी तीन व्याख्याने, म. ना. परिषद ठरवील त्या ठिकाणी, द्यावी लागतात आणि त्याचे मानधन म्हणून त्या वक्त्यास रु. ५०० दिले जातात. मराठी, हिंदी किंवा इंग्रजी यांपैकी कोणत्याही भाषेत ही व्याख्याने देण्याचा विकल्प नियोजित वक्त्यास दिला जातो. प्रतिवर्षी या व्याख्यानांचे प्रकाशन करण्यात येते. मराठी रंगभूमीच्या सर्वांगीण प्रगतीस अत्यावश्यक असलेले वैचारिक नेतृत्व या व्याख्यानमालेने प्राप्त होईल अशी परिषदेची अपेक्षा आहे.

या योजनेतील पहिली व्याख्यानमाला १९६३ च्या नोव्हेंबर महिन्यात दि. ३, ४ व ५ या दिवशी नाट्यपट्टी या अन्वर्थक नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या सागली या नगरात आयोजित करण्यात आली. या मालेत सुप्रसिद्ध मराठी नाट्यसमीक्षक, नाटककार आणि मुंबईच्या एल्फिन्स्टन महाविद्यालयातील सस्कृतचे प्राध्यापक डॉ. गो. के. भट यांनी “सस्कृत नाट्यसृष्टी” या विषयावर तीन व्याख्याने दिली.

ती तीन व्याख्याने आता प्रसंगाने प्रकाशित होत आहेत. या प्रकाशनाची जबाबदारी पुण्याच्या 'कॉन्टिनेंटल प्रकाशन'चे श्री. अनंतराव कुलकर्णी यांनी घेतली आहे. मराठी नाट्य परिपदेस 'कॉन्टिनेंटल प्रकाशन'चे सहकार्य आरंभापासून मिळत आले आहे. नाट्यकार साहित्यकर स्मारक व्याख्यानमालेत, अत्यंत थोडा अवधी असतानाही, पहिले पुष्प गुंफ्यास संमती दिल्याबद्दल प्रा. गो. के. मटे यांची नाट्य परिपद आभारी आहे. त्याचप्रमाणे या मालेच्या संकल्पापासून मार्गदर्शन करून या पहिल्या पुष्पास प्रास्ताविक लिहीपर्यंत हार्दिक साहाय्य केल्याबद्दल मराठी नाट्य परिपदेचे एक प्रार्थक आणि सन्मान्य सभासद श्री. वि. स. तथा भाऊसाहेब साडेकर यांची नाट्य परिपद कर्णी आहे.

मराठी नाट्य परिपदेच्या या व्याख्यानमालेची योजना सातत्याने चालायची बासाठी या वर्षाच्या आरंभी जो कालगंधर्व अमृतमहोत्सव आयोजित करण्यात आला होता त्यातून उरलेल्या रकमेचा "कालगंधर्व अमृतमहोत्सव विध्वस्त निधी" निर्माण करण्यात आला असून त्या निधीतून येणाऱ्या उत्पन्नातून प्रतिवर्षी ही व्याख्यानमाला आयोजित करण्यात येणार आहे. पुणे विद्यापीठातर्फे प्रतिवर्षी 'साहित्यसन्मार्ग कै. न. चिं. केळकर यांच्या नावे व्याख्यानमाला आयोजित केली जाते. त्या मालेस प्राप्त झालेली प्रतिष्ठा मराठी नाट्यपरिपदेच्या या नाट्यकारांना कै. वृ. प्र. साहित्यकर स्मारक व्याख्यानमालेस थोड्याच काळाने प्राप्त होईल अशी मराठी नाट्य परिपदेची अपेक्षा आहे.

म. ना. परिपद,
मुदई-४,
१०, नो हँडर, १९६४

गो. म. वाखे,
समुक्त चिटणीस,
मराठी नाट्य परिपद

मनोमर्ति

जुलै १९६३ मध्ये नाट्यपरिपदेने, विद्यापीठीय व्याख्यानमालाच्या धर्तीवर, 'नाट्याचार्य कै कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर स्मारक व्याख्यान माला' सुरू करण्याचा निर्णय घेतला, आणि या व्याख्यानमालेचा आरंभ तीन व्याख्याने देऊन मी करावा म्हणून मला पाचारण केले हे आमंत्रण मला देण्यात मराठी नाट्यपरिपदेच्या अधिकारीद्वारे माझा जो गौरव केला त्याबद्दल मी अतिशय ऋणी आहे

व्याख्यानाचे हे आमंत्रण स्वीकारताना मला नि सदाय सनोल्यासारखे झाले कारण व्याख्याने नोव्हेंबरच्या पहिल्या सप्ताहात, मराठी रंगभूमी दिनाचा मुहूर्त साधून, व्हावयाची होती आणि या दृष्टीने मला अवधी पार थोडा होता व्याख्याने भरीव आणि विद्यापीठीय व्याख्यानाचा दर्जा साभाळणारी अशी व्हावी अशी सर्वांचीच इच्छा आणि अपेक्षा याही परिस्थितीत हे आमंत्रण मी स्वीकारले त्याचे एक कारण नाट्यपरिपदेचे कार्यकर्ते आणि विशेषकरून मजवर अप्रतिम स्नेह करणारे ज्येष्ठ साहित्यिक श्री भाऊसाहेब खाडेरकर यांचा निव्याज आग्रह हे होय त्याचबरोबर नाट्यपरिपदेने एका पार चांगल्या कार्याचा सन्मूल सोडला आहे, तर त्याचा शुभारंभ करण्याची संधी घेऊन आपल्या परीने नाट्यपरिपदेच्या कार्याला आणि मराठी रंगभूमीच्या सेवेला आपला हातभार लावावा हाही विचार मनात आला

व्याख्यानाचा विषय संस्कृत नाट्याला उद्देशून द्यावा ही सूचना मुळात श्री भाऊसाहेब खाडेरकरानी केली या विषयात रस घेणाऱ्या इतर काही जाणत्या आणि ज्येष्ठ स्नेह्यानी पण याच कल्पनेचा पाठपुरावा केला दोनतीन महिन्यांचा अवधी लक्षात घेता मलाही हा विषय आपल्या आढोऱ्यातला आहे असे वाटले शिवाय, या व्याख्यानमालेत होणारी व्याख्याने नाट्याला अनुलक्षून असावीत अशी अपेक्षा जर आहे तर संस्कृत नाट्या

यदल कोणीतरी बोलणे आवश्यकच ठरते. आणि संस्कृत नाट्याची प्राचीन परंपरा, मराठीला मिळालेला संस्कृतचा वारसा, एक प्राचीन सांस्कृतिक धन आणि भारतीय रंगभूमीची मूलगंगा अशा अनेक भूमिकावरून संस्कृत नाट्याचे विवेचन शान्त्र आणि कला या दोन्ही दृष्टींनी आधुनिक कालीही अपरिहार्य आहे, उपयुक्त आहे, हे अभ्यासकना मान्य झाल्याशिवाय राहणार नाही. माझा विषय निश्चित झाला तो असा

संस्कृत नाट्याचा परिचय आणि विवेचन हा प्राथमिक उद्देश या व्याख्यानात असला तरी तिन्ही व्याख्यानाचे विषय आणि त्याची मांडणी मी समीक्षेच्या पातळीवर करण्याचा प्रयत्न केला आहे त्याचबरोबर विवेचनाचे मूत्र मराठी रंगभूमीशी आणि आधुनिक नाट्यविचाराशी आणून जोडण्याचीही इष्टी ठेवली आहे मूल्याचे अनुसंधान सुद्धा मये अशी माझी मनापामून इच्छा होती.

ही व्याख्याने मराठी रंगभूमीच्या जन्मस्थानी सांगलीला झाली शेवटचे व्याख्यान ५ नोव्हेंबरला मराठी रंगभूमी दिनी झाले, पहिली दोन नोव्हेंबर ३ व ४ या दिवशी झाली. मी व्याख्याने दिली ती केवळ टिपणे तयार करून मराठी नाट्यपरिषदेने ही व्याख्याने, त्यातील महत्त्वाचा भाग, टेप रेकॉर्ड करून घेण्याची सोय उपलब्ध करून दिल्यामुळे लेखनाला मला पार सोपे गेले. वाचकही नाट्यपरिषदेचे रूप माझ्यावर आहे प्रत्यक्ष व्याख्याने आणि येथील लिखित वाच्यात तसा भेद नाही, परंतु दीड दोन तासांच्या एकेक व्याख्यानातही वाही मुद्याचा विस्तार करता आला नाही, असा भाग येथे संपूर्णपणे लिहून काढला आहे ग्रंथरूपाने ही व्याख्याने प्रसिद्ध होताना ठराविक मर्यादेत वा होईना पण परिपूर्णता असावी असे वाटते. तेवढी यथामती, यथाशक्ती आणण्यासाठी जो विचार केला असेल तेवढाच मात्र वाचकाच्या सोयीसाठी म्हणून दोन परिशिष्टे ग्यास तयार केली आहेत. एकात व्याख्यानातील महत्त्वाचे सदर्थ दिले आहेत, आणि दुसऱ्यात संस्कृत नाटककार आणि नाटके यांच्यावर साररूप टिपणे आहेत, ज्या वाचकाना संस्कृत साहित्याचा जमळून परिचय नाही आणि त्यामुळे व्याख्यानामधील उल्लेख पूर्णपणे समजण्याची शक्यता कमी आहे त्याची या टिपणांनी सोय होईल अशी आशा आहे.

सागलीकरानी या व्याख्यानाचे मनापासून कौतुक केले प्रत्येक व्याख्यानाला हे श्रोते क्षेत्रज्ञानी उपस्थित राहिले त्याचे आभार कोणत्या शब्दात मानू ? ठरलेल्या योजनेप्रमाणे व्याख्याने मी देऊ शकले याचे समाधान मला आहेच. आता ही व्याख्याने ग्रंथरूपाने हाती पडल्यावर जागृत्या, रसिक, चिंतनशील आणि चिकित्सक वाचकानाही काही अल्परचल्प येथे गवसले तर माझ्या कर्तव्यपूर्तीच्या समाधानात आत्मिक समाधानाची मोठी भर पडणार आहे हे सांगायला नमोच.

खास ऋणाची नोंद म्हणून मला हे सांगणे आवश्यक वाटते, की पहिल्या व्याख्यानाच्या वेळी, व्याख्यानमालेचे उद्घाटक म्हणून शिवाजी विद्यापीठाचे कुलगुरू डॉ. अप्पासाहेब पवार उपस्थित होते, शेवटच्या व्याख्यानाला नाथ्यपरिपदेचे अध्यक्ष प्रा. अनंत काणेकर अध्यक्षस्थानी होते, मनापासून इच्छा असूनही प्रकृती ठीक नसल्याने श्री. भाऊसाहेब खांडेकर सागलीला येऊ शकले नव्हते, पण त्याचा पुरस्कार व्याख्यानाच्या या प्रथाला लाभला आहेच ज्येष्ठाचा आणि श्रेष्ठाचा आशीर्वाद आणि कौतुक असे लाभले हे माझे भाग्य. मराठी नाथ्यपरिपदेच्या अधिकारीवर्गाने या व्याख्यानसत्ताठी मला हवे ते सारे साहाय्य दिले विशेषतः परिपदेचे कार्यवाह श्री. गो. म. वाटवे हे तर स्नेहाच्या जिह्वाळ्याने माझ्यासाठी झटत होते त्याचे आभार मानावे तेवढे थोडे. या व्याख्यानाच्या प्रसिद्धि-प्रकाशनाची जबाबदारी मराठी नाथ्य परिपदेने 'कॉन्टिनेंटल प्रकाशन'चे श्री. अनंतराव कुलकर्णी यांच्याकडे सोपविणी हे आणखी एक भाग्य. अनंतराव माझे स्नेही आणि माझे प्रकाशक हे पुस्तक त्यांच्याकडे जावे ही गोष्ट मला आनंदाची वाटावी हे साहजिकच आहे.

शेवटी, हे 'पुष्प' मराठी रंगभूमीच्या आणि ज्ञानाच्या स्मरणासाठी या व्याख्यानमालेने जन्म घेतला त्या नाथ्याचार्य के. खाडिलकर यांच्या चरणी अर्पण करणाऱ्याची अनुज्ञा मागून हे संपवितो

सुमई

दिनांक २० सप्टेंबर १९६४

गोविंद केशव भट



प्राध्यापक : डॉ. गो. के. भट

अनुक्रम

१ सस्कृत नाट्याचे विशेष	१
२ सस्कृत नाट्यरचनेचे बन्ध (आशय भागि आहूती)	५७
३ नाट्यान्तर्गत मूल्यांचा विचार परिशिष्ट	१११ १६५

संस्कृत नाट्यसृष्टी

१

संस्कृत नाट्याचे विशेष

पहिले व्याख्यान

सरकृत नाट्याचे विशेष

(१) भूमिका - संस्कृतच्या अभ्यासातील अडचणी
व्याख्यानाचा दुहेरी हेतू

(२) संस्कृत नाट्याची उत्पत्ती आणि विकास :
भरत नाट्यशास्त्रातील दैवी उत्पत्ती
धार्मिक गोष्टींचा प्रभाव
अभिनयादि भागिक गोष्टी — लोकजीवन
विकासातील घटक : देवाचा वाटा - धार्मिक उत्सव - सौम्य-
संगीत - नृत्य - नाट्याचे प्रागमिक स्वरूप
वाङ्मयीन बळण
वाङ्मयीन पुरावा

(३) संस्कृत नाट्याचे विनोद :
नान्दी - भरतवाक्य - प्रतापना
स्वरूपान्तराची खर्चा
' बोरस ' व ' प्रोलोग ' यांच्याशी तुलना
आरम्भीच्या मराठी नाट्याचे तन - —————
प्रभाव - प्रायोगिक तन

(४) नाट्यविनोद :

कथावस्तू

नायक - नायकभेद
 नायिका - नायिकाभेद
 अंतःपुरातील पात्रे-नायकाचे साहाय्यक
 वस्तुसूचना : पात्र अवस्था
 अंक
 पिष्कमक, प्रवेशक

(५) नाट्यविशेष : सवाद :

गद्यपद्यमिश्रित शैली; संस्कृत - प्राकृत - भाषा
 भाषाभेदाची तत्वे

(६) नाट्यविशेष : सवाद : भावदर्शन आणि रसतत्त्व
 त्रैलोक्यजीवनाचे प्रतिबिंब
 भावजीवनाची अभिव्यक्ती

(७) प्रायोगिक विशेष :

प्रेशाग्रह - संगीतशाला - नाट्यस्पर्धा - पताकादान
 उघडा रंगमंच - दर्शनी पद्धत नाही - लेखनातील
 प्रमाणे

दृश्यांतर -- 'परिक्रमण'

'नेपथ्ये' - 'अपटीक्षेप'

संवादातील नाट्योक्ती स्वगत - प्रकट - अनान्तिक -
 अपवर्ण्य - आकाशमापित

लोकधर्मी आणि नाट्यधर्मी अभिनय

दृश्याची मांडणी : टळकयस्तू - कल्पनानिष्ठता - 'जवनिका'

(८) शोकात्म नाट्याचा प्रश्न .

संस्कृत नाट्यात ट्रेजेडीचा अभाव

शोक असूनही शोकान्त नाही : कारणे --

दयार्थावर्ज्याचे नियम

सांस्कृतिक, रंगभूमीविषयक दृष्टी

भावदर्शनाचे प्राधान्य
जीवनमूल्ये आणि अद्धा
तौष्टनिक विवेचन – भारतीय तत्त्वज्ञानाचे वेगळेपण
काही उदाहरणे
भाषाचा अपवाद : ‘ उद्भूत ’ आणि ‘ कर्णभार ’

[१]

कालाच्या अंतराने संहृत नाटकापासून आपण फार दूर आहोत. संस्कृत भाषा काही अभिमानी लोकानी चिकाटीने जतन करून ठेवली तरी दैनंदिन व्यवहाराची भाषा म्हणून तिचा लोप जेकडो वर्षांपूर्वीच झाला संस्कृत भाषेचा आणि त्या भाषेतील साहित्याचा अभ्यास शालेय आणि महाविद्यालयीन विद्यार्थी शिक्षकांपुरता मर्यादित झाला आहे. यालाही आणखी मर्यादा पडून संस्कृतच्या अभ्यासाचे क्षेत्र दिवसेंदिवस अधिक संकुचित होत चालले आहे. हा कालाचा प्रभाव आहे. त्याबद्दल खेद वाटला तरी रत करणारा मी नव्हे

परंतु एखाद्या भाषेची उपेक्षा झाली तरी त्या भाषेतील साहित्याची उपेक्षा होऊ नये असे मला वाटते. भाषा ही जन्माला येते, तिचा प्रसार होऊन ती वाढीला लागते, तिच्यात परिवर्तन होऊन, तिचा लोप होतो, आणि दुसरी भाषा तिची जागा घेते. दुटव्याही सजीव वस्तूच्या आस्त्युत्थक्रमात निसर्गनमाने होणाऱ्या या घडामोडी भाषेच्या जीवनातही होत असतात. अशा रीतीने भाषा ही परिवर्तनशील आणि नश्वर असली तरी तिच्यात निमाण झालेले साहित्य स्थिर आणि अमर असू शकते. म्हणून भाषेला जपण्याचा अग्रहात वेला नाही तरी साहित्याचे जतन करण्याची पराकाष्ठा करणे आवश्यक आहे. कलेचा एक आविष्कार म्हणून साहित्य हा मानवाच्या सांस्कृतीचा एक अभौलिक भाग आहे. त्याचे जतन हे आपले कलाधिष्ठित सांस्कृतिक कर्तव्य ठरते. संस्कृत भाषेतील साहित्याकडे पाहताना माझी भूमिका येवढीच असते.

दुर्दैव असे की संस्कृत जणणारे आणि संस्कृतीचे पंडित वाहीशा दुर भिमनाने पछाडलेले आहेत. अधिक दुर्दैवाची गोष्ट अशी की या लोकानी

साहित्यकलेचे एक वाहन, तत्त्वज्ञिज्ञासेचे आणि आत्मप्रकटीकरणेचे एक माध्यम, या दृष्टीने संस्कृतकडे पाहण्याऐवजी केवळ मापा म्हणूनच पाहिले आहे. संस्कृतचा अभ्यास म्हणजे मापेचा अभ्यास, व्याकरणाचा अभ्यास, अर्शा त्याची कल्पना असून प्रथम मुख्योद्गता येणे, संस्कृत बोलता लिहिता येणे ही त्यांना विद्वत्तेची सीमा वाटते. या लोकांच्या हातून संस्कृत साहित्याचे यथोचित मूल्यमापन होईल अशी अपेक्षा बहुतेक व्यर्थ ठरेल. महाविद्यालयीन सुशिक्षित वर्गात साहित्याची दृष्टी अधिक आहे यात शका नाही. परंतु साहित्य आणि विचार यापेक्षा मापेला अधिक महत्त्व देण्याच्या परंपरेमधून अद्यापि त्याची मुक्ता झालेली दिसत नाही. इतर सुशिक्षित वर्ग संस्कृतच्या अज्ञानाने आणि सरकृत येणाऱ्याच्या दुरभिमानाने किंवा अहकाराने दुसऱ्या टोकाला गेलेला आहे. 'संस्कृत मापेन सर्वं काही आहे' हे एक टोक तर संस्कृतमूलाची तुच्छतावृत्ती किंवा उपेक्षा हे दुसरे टोक, अर्शा साधारण परिस्थिती दिसते. या स्थितीत कशाची विशेष गरज असेल तर ती तत्स्थ निरहकार निराश्रय वृत्तीची. मापेचा अकारण बडेजाव किंवा नाऊ न करता त्या मापेनील साहित्याचा प्रामाणिक परिचय करून घेण्याची आवश्यकता केव्हाही वाटावयास हवी. दीर्घ कालप्रवाहाच्या अलीकडे उभे राहून संस्कृत साहित्यसचयाचे अवलोकन करण्याची, त्याची मूल्ये तपासण्याची संधी आजही सुलभ आहे.

संस्कृत नाट्यसुष्टीचे अवलोकन अशा दृष्टीने करावयाचे आहे. हे अवलोकन मराठी रंगभूमीचा सडर्म मनात ठेवून केले तर आपली एक फायदा होण्याचा समज आहे. संस्कृत नाट्यसुष्टीचा परिचय तर आपल्याला घडेलच. त्याच-बरोबर संस्कृत नाट्यात साहित्यिक आणि नाट्यकलेची अर्शा जी मूल्ये आहेत, संस्कृत नाट्याविषयी नाटककार आणि शान्त्रकार यांची जी दृष्टी आहे, त्याचाही परिचय घडेल आणि मराठी रंगभूमीच्या उत्कर्षासाठी या प्राचीन संचित धनाचा आपण काही उपयोग करून घेऊ शकू या काय, याचाही अंदाज घेता येईल.

या सर्व व्याख्यानत असा दुहेरी हेतू साधण्याचा प्रयत्न करावा अशी इच्छा आहे.

[२]

संस्कृत नाट्याची उत्पत्ती कशी आणि केव्हा झाली ते आज सांगणे कठीण आहे. भरताच्या नाट्यशास्त्रातील हर्वाकतीप्रमाणे देवदानवाच्या विनंतीवरून ब्रह्मदेवाने पंचवा वेद म्हणून नाट्याची निर्मिती केली. दैनंदिन जीवनातील भाडणे, द्वेष, मत्सर इत्यादि नेहमीच्या गोष्टींना स्वर्गनिवासी लोक कंटाळले होते; मन दुसरीकडे गुतवायला चार वेद होते; परंतु वेदश्रवणाचा अधिकार सर्व वर्णांना नव्हता. ज्यात सर्वांना आनंद वारेल अशी काही करमणूक हवी होती आणि ती 'इंद्र्य' आणि 'आव्य' अशा दोन्ही प्रकाराची मिळून बनवेली असेल अशी हवी होती. इद्राने ही मागणी सर्वांच्या वतीने माहत्यावर ब्रह्मदेवाने नाट्यपेढाची रचना केली.^१

नाट्यपेद निर्मून ब्रह्मदेवाने तो भरताच्या हाती दिला. भरताने आपल्या शभर पुराच्या मदतीने नाट्याचा पहिला प्रयोग तयार केला. हा प्रयोग 'डिम' नाट्याचा होता, म्हणजे देवदानवाच्या युद्धप्रसंगावर आधारलेला होता 'त्रिपुरदाह' हा त्याचा विषय. त्या नाट्याचा प्रयोग कैलास पर्वतावर देव दानवाच्यापुढे इन्द्रध्वज महोत्सवाच्या प्रसंगी भरतपुरांनी करून दाखविला. ह्या प्रयोगासाठी नृत्य आणि संगीत याचा उपयोग केला होता आणि या कामी नारदांचे घरेच ताहाध्य भरताला झाले होते. पुढे हे नाट्य पृथ्वीतलावर नेण्यासाठी नट्य राजाने मदत केली. अशा रीतीने सर्वांना ऐकता येईल आणि पाहता येईल अशा या ग्रीडनीयकाचा, म्हणजे नाट्यरूप करमणुकीचा, प्रकार मानवात झाला.

ही हर्वाकती भरित आहे यात शका नाही. या हर्वाकतीप्रमाणे नाट्याची उत्पत्ती देवां ठरते. परंतु इन्द्रध्वज महोत्सवाचा प्रसंग, कैलासावर देवदानवाच्या मनोर पहिला प्रयोग, नृत्य आणि संगीताचा उपयोग इत्यादि गोष्टी मूळक दिसतात. त्यावरून कल्पना करावयाची तर असे म्हणता येईल की एखाद्या धार्मिक उत्सवाच्या प्रसंगी करून दाखवायचा करमणुकीचा प्रकार म्हणून नाट्याने प्रथम मूळ धरले. उत्सवाच्या प्रसंगी नाट्याचा प्रयोग योजण्याची

प्रथा पार जुन्या काळापासून चालत आलेली आहे. संस्कृत नाटकाचा प्रयोग अशा रीतीने होत असे याची साक्ष उपलब्ध संस्कृत नाटकात आहे. आणि खेडोपाडी उलवप्रमगा नाट्यप्रयोग करण्याची प्रथा अद्यापीही पाहायला मिळेल. या मुरुगतीच्या नाट्याचा विषय देवासत्रधीचा असावा असा भागर्खा एक निष्कर्ष निघतो. प्राचीन नाटकाचे स्वरूप या निष्कर्षाला दुजोरा देते. प्राचीन देवदानवाच्या कथा, रामलीला, कृष्णलीला हे विषय आणि देवतारी मग्न असलेले उत्सव यांनी नाट्याला पहिला आकार दिला असे एकदर इतिहासावरूनही दिसते. नाट्यविषय आणि देवतांचे उत्सव या दोह्यांचे स्वरूप धार्मिक आहे. प्राचीन यज्ञयागाचे अनुष्ठान, उत्सवांची योजना यात विंगुळा, धर्ममणूक याची जखरी होतीच. तेव्हा प्रत्यक्ष धार्मिक गोष्टींनी नाट्याला जन्म दिला नसला तरी त्यांनी नाट्य आकाराला आणले असे म्हणायला हरकत नाही. तेव्हा, नाट्याची उत्पत्ती 'दैवी' जरी नसली तरी ती धार्मिक परिसरात झाली असण्याचा समव आहे. नाट्यशास्त्रातील हकीकतीवरून तिसरा निष्कर्ष असा काढता येईल की, मुरुगतीच्या या नाट्याचे स्वरूप मुख्यतः सर्गात्मक आणि नृत्यमय असावे. प्रत्यक्ष बोलावयाचा मवाद पार थोडा अमून, नाट्यकथा सर्गात्मक्या रूपाने मुख्यतः मागावयाची, आणि नटानी नृत्यावर आधारित अशा मूक अभिनयाने कथेतील विविध भाव दाखवावयाचे, असे या नाट्याचे स्वरूप असावे. या दृष्टीने 'नट'- 'नट्' हे रूप संस्कृत 'नृत्' (नृत्य करणे) ह्या धातूचे प्राकृतीकरण आहे ही गोष्ट सूचक आहे.

दुसरी बाजू अर्जा अभिनयात अनुकरण असते. अनुकरण मनुष्याच्या हाडोमाशी खिललेले आहे. स्वतः अनुकरण किंवा नकल करायची हीच मनुष्याला जशी साहजिक असू शकते तशी बाहुल्या बाँरे घेऊन त्याच्या कडून मनुष्यसदृश हालचाली करून दाखविण्याची इच्छा ही देखील बरीचशी स्वाभाविक आहे. नाट्यातील अभिनयाचा जो भाग आहे तो धार्मिक गोष्टींमूनच निर्माण व्हावयाला पाहिजे असे नाही तरी यज्ञयागाच्या अनुष्ठानात आणि धार्मिक विधीत वेगवेगळ्या सांस्कृतिक आणि प्रतीकात्मक क्रिया आपल्याला कराव्या लागतात. या क्रिया म्हणजे एकप्रकारे अभिनय किंवा 'नाटक'च होय.

परंतु असा अभिनय नेहमीच्या जीवनातील साध्या क्रिया करताना देखील कळत न कळत होत असतोच. तेव्हा अभिनय आणि त्याशी सबद्ध अशा गोष्टी साध्या लोकजीवनानूनही आत्सा असल्यास नवल नाही. अनुकरणाची माननीय प्रवृत्ती लक्षात घेतली तर 'नाट्य' लोकजीवनातच हरघडीला उत्पन्न होत असते. नकल, वाहुल्याचा खेळ इत्यादि त्याची स्वाभाविक रूपे होत.

विवेचकांनी या दोन्ही बाजूवर आपापल्या परीने भर देऊन नाट्याचा उद्गम धार्मिक निघात किंवा लोकजीवनात असल्याचे प्रतिपादन केले आहे. सत्य वदाचित या दोन घेगळ्या मताच्या मिलाफात असावे. नवल, सोने काढणे, मंगी नाचविणे या मनुष्याच्या स्वाभाविक क्रिया असल्याने अभिनयरूप नाट्य हे लोकजीवनानून येते (Popular origin) असे मान्य करता येते. पण त्याचरोबर या स्वाभाविक प्रवृत्तीला नीःश आकार मिळाला तो धार्मिक निघाचे अनुष्ठान, उत्सवाचे प्रसंग, देवादिकांच्या प्राचीन कथा इत्यादि गोष्टींनी; आणि या दृष्टीने नाट्याचा उद्गम धार्मिक (Religious origin) असल्याचे मान्य करायलाही अटचण पाटू नये.

संस्कृत नाट्यातील सुरधार, नटी, विदूषक इत्यादि नटवर्ग आणि नाट्यीय पात्रे, लोकांना समजेल अशा भाषेची योजना, भव्य अशा देखाव्याची (Spectacle) कल्पना, संगीत आणि नृत्याची साथ, इत्यादि गोष्टी लोक जीवनाशी आणि लोकमानसाशी निगडित आहेत; तरीही नाट्याची प्रेरणा आणि घटक धार्मिक गोष्टीत अगम्याचे दिखते. संस्कृत नाट्याचा 'पंचरंग' हा तर एक धार्मिक विधी मानला जातो. धार्मिक उत्सवाची पार्श्वभूमी, देवादिकांच्या कथा यांनी नाट्याच्या धार्मिक अगम्या आणखी दृढपटी येते. याचा अर्थ असा की, नाट्यप्रयोग ज्येष्ठमासी, लोकांच्या वरमणुनीमासी म्हणून होत असल्या तरी एखाद्या धार्मिक विधीप्रमाणे नाट्यप्रयोग हीही एक अनुष्ठानागारणी घात आहे अशी कल्पना आर्यांच्या काळात तरी स्पष्ट दिसते.

संस्कृत नाट्याचा उद्गम धार्मिक गोष्टीत आहे की लोकजीवनाच्या स्वाभाविक प्रवृत्तीत आहे, या प्रश्नाबाबती बाटी आम्हणू धम्म प्रमाणातून करण्यावेना

पुराणा आपल्याजवळ नाही. पणु प्राचीन काळी घमांचे प्रासत्य विशेष असे हे सर्वांना माहीत आहे. लोकजीवनाची घडी धार्मिक कल्याणाच्या प्रमानाने बसवली, आणि धार्मिक विधीच्या आचरणात लोकमानसाच्या आशा आकांक्षा गुंतल्या असल्यात, असा परस्पर परिणाम स्वाभाविक दिसतो.

नाटकाच्या उद्गमाविषयी निश्चित सांगता आले नाही तरी त्याच्या विकासाचा कारणीभूत झालेले काही घटक प्राचीन वाङ्मयानून शोभून काढणे मान तेवढे कठीण नाही. नाट्यशास्त्रातील जी ह्यामन घर नमूद केले तीत आणखी एक तपशील असा आहे की, ब्रह्मदेवाने 'पंचम वेद' म्हणून नाट्याची निर्मिती केली ती चारही वेदांतील काही अंश घेऊन : म्हणजे ऋग्वेदानून पाठ्य, यजुर्वेदानून अमिनय, सामवेदानून गीत आणि अथर्ववेदानून विविध रस असे अंश घेऊन, या अशाच्या मिश्रणाने नाट्यवेद तयार झाला. या विमानाचा अर्थ तांकिष्ठ युद्धीने घेतला तर नाट्याच्या स्वरूपाचे आणि विकासाचे घटक येथे सहज दिसून येतील. पाठ्य किंवा सवाद, अमिनय, सर्गात आणि भाव किंवा रस, हे नाट्याचे चार घटक आहेत. वेदाचा उद्देश हा या घटकांच्या वाङ्मयीन प्रेरणांचा निदर्शक असेल, किंवा वाङ्मयीन प्रेरणांशी ज्या लोक मानवाच्या भितीचा संबंध असतो ती मानसस्थिती दर्शविणारा असेल, अशी कल्पना करता येते.

ऋग्वेदात अनेक सवाद-सूक्ते आहेत. त्यातून एका सूक्ते नाट्याची आणि दुसऱ्या सूक्तेत आद्यशान-काव्याची परिणती झाली हे मज मते निश्चिंत मान्य येते आहे. सवादसूक्तात काही कथासु आहेत, त्याचा वाङ्मयीन विकास होऊन आख्यानकाचे तयार झाली आणि या आख्यानाची परिणती पुढे महाकाव्यात झाली, असा हा वाङ्मयीन इतिहास दिसतो. या सूक्तात प्रत्येक सवाद आहे, दोन, उचित अधिक व्यक्तींचे समावेश आहेत. या समावेशाला अमिनयाची आणि हावनावाची जोड मिळाली तर साच्या स्वरूपातील नाट्य इथेच प्रसूत झालेले दिसेल. या दृष्टीने विचार केल्या तर नाट्याला आवश्यक असणारे पाठ्य—शब्द आणि सवाद—ऋग्वेदानून म्हणजे ऋग्वेदातील मन्त्रात्मक रचनेच्या अनुकरणाने आले असावे असे मानण्याला काही अडचण वाटू

नये पुढील आख्यानांनी आणि महाकाव्यांनी नाट्याला 'कथा' मिळवून दिली शिवाय ही आख्याने लोकममुदायापुढे म्हणून दाखवण्याची प्रथा जुन्या काळापासून होती. रामायणाचे पठण खूब कुशली रामापुढे करून दाखविले होते महाभारताचे पठण करणारे 'पाठक' गावोगावी जात. हे पठण करताना पाठकांनी कथेतील तो तो भाव भावेश आणि अभिनय करून व्यक्त केला की एखादे आख्यान ऐकतानाही नाट्य निमाणे आख्याचा अनुभव ओल्याना येणे मुळीच कठीण नाही नाटकातील 'पाठ्य' अशा दोन्ही गोष्टींनी विकसित झाले असावे म्हणजे ऋग्वेदातील संवाद आणि रामायणमहाभारताचे माभिनय पठण या दोहोंनी नाटकातील कथा आणि संवाद याच्या विकासाचा मार्ग तयार केला असे म्हणता येईल रामायणाच्या पठणातील कुशलाचा वाटा आणि नगला 'कुशीलव' असा मसृतमधील शब्द या दोन गोष्टींचे साहचर्य खूब आहे.

यज्ञयागाच्या अनुष्ठानात अनेक गोष्टी अभिनय केल्यासारख्या करावयाच्या असतात त्या प्रतीकरूप असतात. आवाहन केल्यावर देव येऊन यज्ञवेदीजवळ जमले आहेत, त्यांना अपण कलेष्टा सोम निवा हवि ते भक्षण करीत आहेत, ह करपनेने मानून त्याप्रमाणे आपण निया करावयाच्या यज्ञांनी सोम पळवून नेण तो स्वगात जाऊन आणावा लागला, या कल्पनेचे प्रतीक म्हणून सोम-यित्रे पाकटून सोम मरेई केल्यावर त्याला मार दावयाचा महाप्रत नावाच्या विधीत ब्रह्मचारा आणि पुश्वली यांनी मांडण करावयाचे राजगृह यज्ञात विज्याचे प्रतीक म्हणून राजाने बाघाच्या कातड्यावर पाय ठेवून उभे राहावयाचे अशा अनेक निया यज्ञविधीत आहेत त्यांना प्रतीकात्मक अर्थ आहे. अनुष्ठान करताना या निया करावयाच्या म्हणजे एक प्रकारे अभिनयन आहे, नाटकच आहे एखाद्या स्थितीचे, गतीचे, व्यक्तीचे असे महत्तुक अनुकरण म्हणजेच नाट्य. या दृष्टीने विचार कला तर यनुर्वेदानून म्हणजे धार्मिक विधीच्या अनुष्ठानाचे रूप पाहून, 'अभिनय' जाला अशी कल्पना करावयास हरकत नाही.

सामवेदाच्या ऋचांचे गान करावयाचे त्याची मांडणी आहे. यज्ञविधीतील या धार्मिक स्वरूपातील गानावरून नाट्याला गायनाची, गणीताची जोड देण्याची

कल्पना स्फुरली असेल हे समजनीय आहे.

बराच तीन वेदांच्या मानाने अथर्ववेदाचे स्वरूप वेगळे आहे. वेदमयीत मुख्यतः देवदेवतांचे वर्णन आणि त्यांच्याविषयी आदराचा, भक्तीचा भाव आहे. अथर्ववेदात लोकजीवनातील विविध भाव प्रकट झाले आहेत मन आणि हृदय यांनी प्रभु होणाऱ्या शेर देवतापासून जादूगोण्याने वध होणाऱ्या सामान्य देवतापर्यंत सर्वांमधल श्रद्धा, शत्रूला जिंकण्याची शिवा सभायहात वक्तृत्व गाजण्याची आकांक्षा, स्त्रीला वध करून घेण्याची इत्था सरस्तीला अर्पित करण्याची मनीषा, रोगरोडचे उच्चाटन करण्याचे सामर्थ्य यांचे अशी इच्छा - असे विविध भाव अथर्ववेदातील सूत्रात प्रकट झाले आहेत. नाट्यात देवतांचेच चित्रण याचे, असे काही नाही. उलट त्रैलोक्यातील लोकांजीवनाचे प्रतिबिंब नाट्यात पडले हे उचित आहे. या दृष्टीने लोकमानसाचे विविध आणि उत्कट प्रतिबिंब ज्योत आहे त्या अथर्ववेदाने मानवी भावांचे दर्शन आणि ते कलेने आस्वाद करून त्यांना रसपदवी देण्याची प्रेरणा नाट्याला दिली अशी कल्पना केल्यास ती अवास्तव हणार नाही

वेदांमधल्याने प्रत्येक नाट्याच्या विकासाला हातभार लावला की नाही हे सांगता येणार नाही. परंतु जर साहित्याप्रमाणे या साहित्याची आणि त्यातील मानवशास्त्रीय अशाची प्रेरणा नाट्याला मिळाली असेल आणि त्यातून नाट्याचा विकास झाला असेल असे म्हणता येईल. अशा वाङ्मयीन प्रेरणांच्या जोडीला राम आणि कृष्ण यांचे धार्मिक उत्सव आणि त्यातील सोंग, संगीत आणि नृत्य यांचे साहाय्य मिळून त्यातून नाट्याचे दृश्य रूप घडले अस वाटते.

भूमिकांची सोंग सजून त्याच्या नाट्यीय हालचाली आणि हावभाव यांच्या द्वारा कथेतील ठळक प्रसंग, संगीत आणि नृत्य यांची साथ घेऊन दाखविणे, हे नाट्याचे प्रारंभीचे स्वरूप असावे. कथेच्या अंगाने मानवी जीवनातील विविध प्रसंग आणि भाव नाट्यात व्यक्त व्हावयाचे असले तरी नाट्य प्रदर्शित करताना संगीताचा आणि नृत्यातील स्थितिगतींचा उपयोग मुख्यतः हेतू असावा पात्रांनी बोलावयाच्या भाषणापेक्षा प्रसंगाची आणि भावाची अभिव्यक्ती अभिनयाने करण्यावर अधिक भर असावा. म्हणजे या नाट्याचे स्वरूप

शब्दापेक्षा दृश्यात्मक अनुकरणावर (Mimetic) अधिक अवलंबून असावे कालिदासाने नाट्याला 'देवाचा चातुष क्रूर' असे म्हटले आहे आणि हे नाट्य अर्धतारी-नटेश्वररूपाने ताडव आणि लास्य या दोन नाट्यप्रकारात विभक्त झाले आहे असं सांगितले आहे ४ या वर्णनात नाट्यदर्शनाचे धार्मिक रूप आणि त्यातील नृत्य-संगीताचा भाग सूचित आहे या नाट्याला बाळ्ययीन वळण हळूहळू मिळून त्यातून दृश्य आणि श्राव्य याचा समतोल साधणारे नाटक ऐरावत्याच्या प्रयत्नांनी परिणत होत गेले असले पाहिजे

नाट्याच्या विकासाचा हा क्रम आपल्याला तर्कानेच ठरवावा लागतो आहे कारण प्रारंभीच्या अवस्थेपासून विकसित नाट्याचा क्रम टाळविणारी नाटके उपलब्धच नाहीत एकतर सुरुवातीच्या काळात सवादाचा अंश थोडा असल्याने नाट्ये लिहून ठेवीत नसत किंवा ही नाट्य आज नष्ट झाली आहेत असे मानले पाहिजे या परिस्थितीत संस्कृत नाट्याचा आरंभ कव्हा झाला हे सांगणे कठीण झाले आहे पाणिनीच्या सूत्रात नटसूत्राचा निर्देश आहे आणि पतञ्जलीच्या महाभाष्यात 'बलिबन्ध' आणि 'कसबध' याचा जो उल्लेख आहे तो या प्रसंगाच्या नाट्यरूप दर्शनाचा आहे याचा अर्थ असा की, इ स पूर्व थाठ ते चार या शतकात संस्कृत नाट्य अस्तित्वात होते उल्लेख नाटकातील प्राचीन थरीची अश्वघोष आणि भाष यांची नाटके आहेत त्याचे स्वरूप अत्यंत परिणत असं दिसते ही परिणत अवस्था येण्यापूर्वी नाट्याचा विकास हळूहळू होत गेला असे मानणे तर्कसंगत आहे या विकासाचा कालावधी सावयाचा म्हणजे संस्कृत नाट्याचा आरंभ इ स पूर्व काही शतक इतका प्राचीन मानणं आवश्यक आहे

[३]

विकसित स्वरूपातील नाट्य अश्वघोष, मास यांच्या कालापासून म्हणजे निदान इ. स पूर्व एक तेन शतकांपासून उपलब्ध आहे परं म्हटल्याप्रमाणे या नाटकाचे स्वरूप प्रागल्भिक नसून परिणत आहे या नाटकापासून तो पुढे संस्कृत

साहित्याच्या इतिहासान जी नाटके रचली गेली त्या सर्वांत काही विशेष आढळतात या विशेषांनी संस्कृत नाटकांचे रूप निश्चित झाले आहे आणि ते संस्कृत नाट्याचे वेगळेपण दाखवितात. संस्कृत नाट्यमृष्टीचा परिचय करून घेताना या सर्वसाधारण विशेषांना प्रथम सामोरे जाणे उचित होईल.

प्रथमदर्शनीच डोळ्यात भरणारा संस्कृत नाट्याची वैशिष्ट्ये म्हणजे नान्दी, सुत्रधाराची प्रस्तावना आणि भरतवाक्य.

(अ) संस्कृत नाट्याचा आरंभ नान्दीने होतो. भरताच्या नाट्यशास्त्रात 'पूर्वरङ्ग' नावाचा एक मोठा विधी सामिललेला आहे. नाट्यप्रयोगाच्या आरंभी हा पूर्वराग करावयाचा असतो. पूर्वरागाची अनेक अंग आहेत. पैकी पहिली नऊ पङ्क्ती आड होतात. नंतर गीतविधी असून पुढील नऊ अंग प्रेक्षकांसमोर सादर नैली जातात. यातील तिसरे (ज्या सरळ क्रमाने १२ वे, ज्या मधील गीतविधी घडल्यास, १३ वे) अंग नान्दी होय. पूर्वरागाचे स्वरूप गीतनृत्यात्मक आणि धार्मिक विधीसारखे आहे. कोणत्याही कार्याच्या आरंभी देवतेचे पूजन आणि स्तुती करण्याची आणि अंगीकृत पायातील सभाव्य विघ्नाचा परिहार व्हावा म्हणून आशीर्वाद मागण्याची जी धार्मिक मनोवृत्ती आहे तीच पूर्वरागामध्ये आणि विशेषतः नान्दीमध्ये आहे. नान्दी गय असते; सुत्रधाराने हे नान्दीपत्र गायवाचे असते. गायनाने आणि स्तवनाने देवतेला सद्गुण करण्याची मनीषा येथे स्पष्टपणे प्रतिबिम्बित झालेली आहे. नन्दू म्हणजे आनंद देणे; देवताना आनंद देणारे स्तुतियुक्त पत्र किंवा गीत हा नान्दी शब्दाचा सरळ अर्थ हेच दर्शवितो. या दृष्टीने देवतेला आवाहन, देवतास्तुती, आशीर्वचन, मंगलाचरण हे नान्दीगीताचे उद्देश स्पष्ट होतात.

नान्दी शब्दाचा टोल असाही एक अर्थ आहे. पूर्वरागाच्या पहिल्या नऊ अंगामध्ये टोळसारखी चर्मवाद्ये आणि तन्त्रीसारखी तन्तुवाद्ये नीट तालामुरात लावून घेऊन योग्य जागी मादून ठेवावयाची असतात. त्यानंतर प्रेक्षकांसमोर जी पूर्वरागाची अंग सादर होत ती करताना वाद्यसंगीताची साथ होत असे विशेषतः नान्दीचे गायन सुत्रधार करीत असताना वाद्यसंगीतची साथ या गानाला किती उठाव देत असेल हे सहज लक्षात येण्यासारखे आहे. परंतु प्रयोगारंभी सादर

होणाऱ्या या वाद्यसंगीताचे इतरही काही परिणाम कल्पिता येण्यासारखे आहेत. प्राचीन काळी संस्कृत नाट्याचे जे प्रयोग होत ते उत्सव सिवा यात्रा यांच्या प्रसंगाने, असे संस्कृत नाटकावरून दिसून येते. राजमांड्यातील संगीतशालेत होणारे नाट्यप्रयोग सोडले तर उत्सवाच्या त्वा यात्राच्या निमित्ताने होणारे प्रयोग उघड्यावर होत. रामगड पहाडावर सीतामगा गुफेत जे उघड्यावरचे नाट्यग्रह सापडले आहे ते याचिच द्योतक म्हणता येईल.^१ आता या उघड्यावरच्या नाट्यप्रयोगाकडे प्रेक्षकांना आकृष्ट करण्याचे साधन म्हणून दोल वाजविण्याचा उपयोग सहज होण्यासारखा आहे हे लक्षात यावे. संगीताने देवताना आनंद होतो तसा मनुष्यांनाही होतोच. दोल ऐकून आकृष्ट झालेल्या प्रेक्षकाचे मन संगीताने आमंत्रित करून नाट्यप्रयोगाला अनुकूल अशी त्याची वृत्ती करण्यालाही या वाद्यसंगीताचा उपयोग अवश्य होईल. आणि मग असा प्रेक्षक नाट्यग्रहात येऊन बसलेला असताना, संगीताने प्रयोगानुकूल असे वातावरण निर्माण होत असताना, प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगाला आरंभ होत असल्याची सूचनाही दोल वाजवून देता येईल अशा रीतीने प्रेक्षकांना आकृष्ट करणे, त्याची मनोवृत्ती आमंत्रित आणि प्रयोगानुकूल करणे आणि प्रयोगाला आरंभ होत असल्याची सूचना देणे, असे त्रिविध कार्य नांदीशी मग्न असलेल्या वाद्यसंगीताने साधले जात असावे असे म्हणता येईल.

नांदी हे एका भरतमुनीचे म्हणजे नराचे नाव असल्याचा उल्लेख आढळतो. हा नाटकमंडळीतील गायक नट असावा; आणि देवतास्तुतिपर आशीर्वचनात्मक असा हा आरंभीचा श्लोक गाण्याचे काम त्याच्याकडे केव्हातरी असावे. परंतु सूत्रधाराने नांदीचे गायन करावे असा दडक भरताने घालून दिल्यावर या गायक नराचा नांदीशी संबंध उरण्याचे कारण नव्हते. अर्थात स्वतः सूत्रधार चांगला गायक आणि नट अभाव्यास हवाच, त्याशिवाय रंगभूमीवरील आपली जबाबदारा त्याला पार पाडता येणे शक्यच नाही

(ब) संस्कृत नाट्याचा आरंभ नांदीने तसा त्याचा शेवट भरतवाक्याने होतो भरतवाक्याचा अर्थ दोन तऱ्हेने करता येईल. नाट्यशास्त्राचे प्रणेते भरतमुनी. ब्रह्मचाने रचलेल्या नाट्याचा प्रयोग भरतमुनीनी सिद्ध केला आणि त्या अनु

रोधाने नाट्यप्रयोगाचे संपूर्ण शास्त्र रचले. नाट्यप्रयोग पूर्ण झाल्यावर नटमंडळीने भरतमुनींना वंदन करणे उचित होय. हे वंदन म्हणजे भरतवाक्य. दुसरे असे की नाट्यप्रयोग ज्या प्रेक्षकांच्या समाराधनासाठी नटवर्गाने करून दाखविला त्या प्रेक्षकांप्रती वृत्तज्ञता व्यक्त करणे हे नटांचे कर्तव्य आहे. या दृष्टीने प्रयोगाच्या समाप्तीच्या वेळी सर्व भरतपुत्रांनी, म्हणजे नटानी, आपापल्या भूमिकेचा वेप कायम ठेवून पण आता नाट्यीय पात्र म्हणून नव्हे तर नट म्हणून, प्रेक्षकांपुढे यावे आणि कृतरस्तेचे शब्द समाधानाने उच्चारित हेही उचित होय. भरताचे हे वाक्य, म्हणजे नटाची ही शाब्दिक अभिप्रेतता, म्हणजे भरतवाक्य. भरतमुनींना आदरपूर्वक वंदन आणि प्रेक्षकांना अखेरचा मुजरा या दोन गोष्टी भरतवाक्यात अभिप्रेत आहेत असे यावरून दिसून येईल.

(क) नान्दी आणि पूर्वर्ग संपल्यावर मग प्रस्तावना असे. ही प्रस्तावना शास्त्री की प्रत्यक्ष नाटकाला सुरुवात होई.

भरत नाट्यशास्त्रप्रमाणे नान्दीनंतरची पूर्वर्गाची अंगे आणि प्रस्तावना सादर करण्याचे काम 'स्थापक' नावाच्या नटाकडे असे. पूर्वर्गाची पहिली (बारा) अंग सादर करून आणि नान्दीगायन संपवून सूतधार पडद्याभाड जाई आणि मग 'मूत्रधारगुणावृत्ती' म्हणजे सूतधारासारखाच दिसणारा, शुण आणि योग्यता यांच्या वावरीत सूतधाराच्या बरोबरीचा असलेला, स्थापक रंगमंचावर येई. पूर्वर्गाची उरलेली अंगे, विशेषतः त्रिगत, प्ररोचना आणि स्थापना तो सादर करा यात प्रयोगार्थ घेतलेल्या नाटकाच्या प्रस्ताव, प्रेक्षकांना आवाहन, नाटककाराची ओळख आणि नाट्यवस्तूची सूचना हा माग असे.

पूर्वर्गाशी सलग अशा या स्थापनेत नान्दीनंतरची महत्त्वाची अंगे म्हणजे 'त्रिगत' आणि 'प्ररोचना' ही होत. मूत्रधार आणि त्याचा साहाय्यक पारिपाश्विक रंगमंचावर येऊन प्रस्तुत प्रयोगासमवी गोलणे सुरू करता. तेवढ्यात विदूषक तेथे हजर होई आणि आपल्या हास्योत्पादक पद्धतीने शारीरिक हालचाली आणि मापण करीत मूत्रधाराला हसवायला लावी आणि प्रश्न विचारा. हे प्रश्न 'आज काय आहे?' 'कसचा नाट्यप्रयोग?' 'कोण हा नाटककार?' अशा स्वरूपाचे असत. सूतधाराने या प्रश्नांची उत्तरे दिली की मग विदूषक आत

जाई. त्यानंतर सूत्रधार पुढे येऊन प्रेक्षकांना आवाहन करी, नाट्यप्रयोग अवधानपूर्वक आणि रसिकवृत्तीने पाहण्याची विनंती करी. मग सूत्रधार (निवास्थापक) नाटक आणि नाटककार याची ओळख करून देई, हे झाले म्हणजे प्रस्तावाची निवास्थापनेची परिसमाप्ती होऊन नाट्यप्रयोगाला सुरुवात होई. सूत्रधार, त्याचा साहाय्यक आणि विद्वपक यांच्या तिहेरी संभाषणाला 'त्रिगत' हे यथार्थ नाव आहे. प्रेक्षकांना उद्देशून केलेल्या आवाहनाला आणि रसिक प्रायत्तेला 'प्ररोचना' हे नाव आहे.^६

आता नान्दी, प्रस्तावना आणि भरतवाक्य यांचे शास्त्रप्रणीत बरील वर्णन प्रत्यक्ष संस्कृत नाटकाच्या संदर्भात तपासून पाहिले तर तत्त्वाचा नव्वे तरी तपशीलाचा बराच परक आढळून येतो. साधारणपणे संस्कृतातील नाट्यलेखन शास्त्रनियमाप्रमाणे होत असते. मग असे असताना संस्कृत नाटककारांनी बरील नियम काटेकोरपणाने का पाळलेले दिसत नाहीत ? भरताने सांगितलेली नान्दी आणि भरतवाक्य अशींच्या तशीं उपलब्ध संस्कृत नाटकात का आढळत नाहीत ? आणि संस्कृत नाटकात प्रस्तावना ही असतेच; तरी मुळा प्रत्येक नाटककाराचा प्रस्तावनेचा प्रकार आपापल्यापरी वेगळाच का ? आणि 'त्रिगत' प्रकाराचा प्रत्यक्ष अंतर्भाव का नाही ? हे प्रश्न नाटकाच्या संदर्भात महत्त्वाचे आहेत आणि त्याची उत्तरे शोधणेही पारस कठीण नाही.

प्रथमच एक गोष्ट अशी लक्षात घ्यावयास हवी की नान्दी, प्रस्तावना इत्यादि पूर्ववर्गातील अग्रे ही प्रयोग सादर करण्याच्या पद्धतीशी प्रामुख्याने संबद्ध आहेत. याचाच अर्थ असा की या अंगाचा समग्र प्रत्यक्ष नाट्यलेखनाशी म्हणून आरंभी तरी नव्हता. नाटककार आपल्या नाट्यवस्तूपुरते पाही, आणि नाटक सादर करणारी नटमंडळी प्रयोग सादर करताना आपल्या पद्धतीप्रमाणे ईशमन्वन, प्रस्तावना इत्यादि गोष्टी करून मग नाटककाराच्या नाटकाला आरंभ करी. साहजिकच, पूर्ववर्गातील बराचसा असा तपशील केवळ नटमंडळीने सादर करावयाचा असल्याने त्याचा समावेश आपल्याला नाट्यलेखनात करण्याची नाटककाराला तशी आवश्यकता नव्हती. बराच प्रायोगिक अंगाचा तपशील संस्कृत नाट्यलेखनात दिसत नाही याचे एक साधे कारण हे होय.

दुसरा गोष्ट अशी : पूर्वर्गाची विविध अंग भरताने सांगितली त्यात धार्मिक आणि सर्गात्मात्मक असे दुहेरी प्रयोजन स्पष्ट दिसते. प्रयोगारम्भी रंगवृत्त, ईशस्तवन इत्यादि धार्मिक निधी आवश्यक म्हणून आले. सर्गात्मात्मक अंग नाट्यप्रयोगाला अशत प्रत्यक्ष उपयोगी म्हणून आणि अशत सर्गात्मात्मक द्वारे प्रेक्षकांचे मनोरंजन होण्यासारखे आहे म्हणून आली. परंतु पूर्वर्ग फार लांबला तर नाट्यप्रयोग पाहण्याला आलेल्या प्रेक्षकांना कष्टाळा येईल याची जाणीवही भरताला होती असे नाट्यशास्त्रावरून स्पष्ट दिसते. पूर्वर्गाची अंगे गाळावीत, जिना पूर्वर्ग थोडक्यात आटोपावा, अशी सूचना स्वतः भरतानेच जेलेली आहे. फक्त सभास्य विघ्नाचा परिहार व्हावा म्हणून आशीर्वाचन आणि नमस्कार यांनी युक्त असलेली ईशस्तवनपर नान्दी अवश्य करानी असे भरताचे सांगणे आहे. संस्कृत नाट्यप्रयोगाच्या उत्क्रांतीमध्ये प्रदार्थ पूर्वर्गाचा उत्तरोत्तर संकोच होत गला असला पाहिजे अशी कल्पना कल्याण ती चूक होणार नाही. अनेक संस्कृत नाट्यांतून नान्दीनंतर 'अलमतिविम्वरेण' असे सूत्रधाराचे पहिलेच वाक्य असते. हा अतिविम्वार पूर्वर्गाचाच होय; आणि प्रस्तुत वाक्य म्हणजे त्या पूर्वर्गाचा पसारा आटोक्यात घेण्याचेच निदर्शक होय.

कारातील एका दृष्टीने अगदी आरम्भीचा नाटककार जो नास त्याच्या नाटकात 'नान्द्यन्ते ततः प्रविशति सूत्रधारः।' असे वाक्य आधी येते; आणि त्यापुढे 'नाटकाचा आरम्भीचा नान्दीश्लोक येतो कालिदासापासून पुढील सर्व नाटककारांच्या लेखनात आरम्भीचा नान्दीश्लोक असतो आणि नान्दीश्लोकानंतर सूत्रधाराच्या प्रवेशाची रगमचना येते. मासाच्या नाटयलेखनातील या अपूर्वाईने सर्वच मरुत अभ्यासकना गोघळात राकलेले आहे. परंतु वर मुचविश्याप्रमाणे दोन नान्दीश्लोकाची कल्पना केल्यास या वैशिष्ट्याचे स्पष्टीकरण सहजरूपे होऊ शकते. आता हे दोन्ही नान्दीश्लोक सूत्रधारच गाऊन म्हणत असला पाहिजे यात शका नाही. या प्रकारत आणखी आटोपशीरपणा आणण्याची कल्पना निवाल्यावर पुढे नाटककाराच्या नान्दीचाच स्वीकार होऊन या एकाच नान्दीने नटमंडळी आणि नाटककार या दोघानी आपापले मंगलाचरण साधून घेतले असावे असे म्हणावयास हरकत नाही.

खुद्द प्रस्तावनेची गोष्ट थोडी वेगळी आहे. प्रस्तावनेचा मुख्य उद्देश नाटककाराची ओळख, नाटकाचा प्रस्ताव आणि प्रेक्षकाची आराधना हा होता. ही प्रस्तावना करण्याची नटमंडळीची पद्धती पारंपारिक आणि ठराविक पद्धतीची होती हे आपण पाहिलेच. ही प्रस्तावना तांत्रिक स्वरूपाची असली तरी एखाद्या नाटककाराला आपली ओळख आणि नाटकाचा प्रस्ताव योग्य तऱ्हेने आणि विशिष्ट रीतीने व्हावा, काही एखास गोष्टी त्यात याव्यात, असे वाटणे स्वाभाविक आहे. नटमंडळीच्या साचेमट प्रस्तावनेत अशा एखास विशिष्ट प्रस्तावाला वाव कुठून असणार ? तेव्हा नान्दीप्रमाणे प्रस्तावनेची रचनाही वेव्हातरी आपल्याच हातात नाटककारानी घेतली असली पाहिजे असे करण्यात नटमंडळीचे काही विघडण्यासारखे नव्हते. कारण एवीतेवी प्रस्ताव आवश्यक होताच; तो नाटककारानेच लिहून दिलेला असल्यास नाटक व नाटककार याच्या अनुरोधाने आपल्या पारंपरिक प्रस्तावनेत यथायोग्य बदल करण्याचे नटमंडळीचे श्रमही वाचव होते आणि नाटककारालाही आपल्या मनाजोगी प्रस्तावना तयार करता येत होती.

वरील विवेचनात दोन पहल्याचे सूर आहेत त्याकडे लक्ष पुरविले पाहिजे.

एक, प्रयोग सादर करण्याच्या पद्धतीमधील उत्क्रांती येथे आपल्याला दिसते आहे. भरतप्रणीत पृवरग हे एक टोक मानले तर कालिदासापासून पुढील नाटककारांची नाट्ये आणि त्याची नान्दी-प्रस्तावना हे दुसरे टोक म्हणता येईल या दुसऱ्या टोकाशी नान्दीमह सर्व प्रस्तावना स्वतः नाटककारानेच रचलेली असल्याचे स्पष्ट दिसते. या दोन टोकात मध्ये काही उत्क्रांतीचे टप्पे अवश्य केल्यावे लागतील. म्हणजे, भरतप्रणीत पृवरगाचा सक्तेच होत होत, ही प्रायोगिक बाजू नाटककारानी पूर्णपणे आपल्या हाती घेईपर्यंत, मधल्या काळात, पृवरगाची काही अग भरताच्या शास्त्रनियमानुसार आणि काही गोष्टी नाटककारानी आपल्या स्वतःच्या रचलेल्या अशा मिश्रणाने प्रयोगारम्भाचा हा प्रस्ताव होत असला पाहिजे, असा याचा अर्थ आहे. भाषांच्या नाटकात याचा पुरावा आहे असे माझे मत आहे. प्रस्तावाची पारंपरिक पद्धती भाषाने बरीच कायम ठेवली; त्यामुळे भास-नाटकांच्या प्रस्तावनांचा ताडावळा रसाव सारखा आहे. नाटककाराची ओळख आणि नाटकाचे नाव प्रेक्षकांना सांगण्याची पद्धती पण जुन्या परंपरेप्रमाणेच भाषाने योजिली असावी, म्हणजे, पृवरगाच्या पद्धतीप्रमाणे सूत्रधारच 'त्रिगता'च्या द्वारे ही माहिती सांगून माकळा होत असावा, म्हणूनच भाषांच्या नाटकात त्यांचे य नाटकाचे नाव प्रस्तावनेत आदळून येत नाही. परंतु भाषाने पारंपरिक प्रथा काही नान्दीत चालू ठेवली तर काही नवे बदलही केल्याचे दिसते. भरताच्या नियमाप्रमाणे सूत्रधार नान्दा संपन्न आत गेल्यावर 'स्थापक' नावाचा नट पृवरगाची पुढील अग सादर करत असे. हे कार्य स्थापकाचे असल्याने भाषाने आपल्या प्रस्तावनेला 'स्थापना' हे काटेकोर नाव दिलेले आहे. पण दोन सदस्य नटानी नान्दीपर्यंतचा आणि नान्दीनंतरचा पृवरग सादर करण्याऐवजी एका सूत्रधारानेच ही सव अग सादर केली तर त्यात काही हानी तर नव्हती, उलट चांगला आढोपशीरपणा येत होता. भाषाने प्रयोगतऱ्यात ही सुधारणा घडवून आणल्याचे दिसते. या प्रस्तावाला 'स्थापना' हे शास्त्रपूत नाव कायम ठेवूनही नान्दीनंतरचा सर्व प्रास्ताविक भाग सूत्रधारानेच करावयाची प्रथा भाषाने चालू केली. या दृष्टीने बाणभट्टाने म्हटल्याप्रमाणे, भाषाची नाट्ये सरोसर 'सूत्रधारकृतारम्भ' आहेत.

मर्यादा काळातील हे प्रयोगतंत्र दर्शविणारी इतर संस्कृत नाटके उरलेल्या नाहीत, हे दुर्दैव आहे. पुढील काळात सर्वत्र प्रस्ताव नाटककारांनी स्वतः रचाला आरंभ देण्यामुळे आणि कालिदासापासूनच्या पुढील सर्व नाटकात नाटककारांचा स्वतःचा प्रस्तावच आढळून येत असल्यामुळे, प्रयोगतंत्राच्या उत्क्रांतीचा इतिहास जसा हाती लागत नाही तसे तंत्राचे आणि पद्धतीचे हे भारवाचे पण उमगून नाहीत. पुढील शास्त्रकार या तंत्राबाबत गोष्टीत पडलेले दिसतात; तर काही वेळेस प्रस्तावना आणि स्थापना एकच होत असे सांगून मोकळे होत असलेले दिसतात.^७

प्रस्तुत विवेचनातील दुसरा मूल येथेच अनुस्यूत आहे. तो असा की नान्दी, प्रस्तावना इत्यादि गोष्टी कालांतराने नाटककारांनी आपल्याच हाती घेतल्या. आणि मुळात केवळ एका प्रयोगतंत्र असलेले तंत्र हळूहळू नाट्यलेखनाचे तंत्र म्हणूनच रुढ झाले.

प्रायोगिक प्रस्ताव अशा रीतीने नाटककारांच्या सर्वस्वी हाती येण्याने काही महत्त्वाचे परिणाम घटून आले. हे तंत्र आपल्या हाती घेण्यात नाटककारांनी मर्यादांच्या शास्त्राचा अनादर केव्हाही करावयाचा नव्हता. म्हणून त्यांनी पूर्वगंगातील अंग, आवश्यक तेवढी आणि नव्वन, स्वीकारलीच. मान आपल्याला अनुक्रम अशी त्यांची रचना करताना स्वतःची अशी एक मुरड त्यांना दिग्ग.

उदाहरणार्थ : पारंपरिक नान्दी धार्मिक कारणानाठी नट आणि नाटककार शैलानाही आवश्यक वाटत होती. नाटककारांनी आपलीच नान्दी रचाला सुरुवात देण्यावर शास्त्रवचनाप्रमाणे केवळ चंद्र, गाय, ब्राह्मण असे सांकेतिक मंगल उद्देग आणि आपोआप आपल्या दृष्ट देवतेच्या मजबूत श्रेोक रचून मर्यादा हेतू एरीकडे साम्राज्य आणि दुसरीकडे आपल्या प्रिय देवतांचे आराधन करण्याचे ममाधानही मिळविजे त्याचशेेे, काही कुशल ऐंगफना शस्त्रांचा सूचक उपयोग करून आपल्या नाट्यरंगूचा अत्र यश निदेश करणेही शक्य झाले. भाग आपल्या काही नान्दीश्रेोकामध्ये नाटकातील महत्त्वाच्या पात्रांना नाते सुर्वीने सुक्ते, तर काळिशात किंवा विशागदनासारख्या नाटककार नाट्यरंगूचा आटून रचून करतो, असे आपल्याला संस्कृत नाटकांमून दिसून

येते. या दृष्टीने ही नान्दी मूळ उद्देशाप्रमाणे 'आशीर्जनस्तिकारूपे' तर आहिन; पण ती आता 'काव्यार्थसूचक' देखील झाली असे म्हटले पाहिजे. हा लघु नाटककाराच्या स्वतःच्या समाधानापुरता आहे असे नाही; मुळात प्रयोग-पद्धतीचे एक धार्मिक अंग म्हणून प्रचलित असलेली आणि म्हणून प्रत्यक्ष नाटकापासून भलग पडणारी ही नान्दी, नाटककाराच्या हाती आल्याने, लग्नाचे एक अंग बनली आणि त्यातील काव्यार्थसूचनेमुळे नाट्यवस्तूची जोडली गेली. नाट्यलग्नाच्या दृष्टीने हा लघु महत्त्वाचा आहे.

भरतवाक्याची गोष्ट अशीच आहे. मुळात 'राजप्रशस्ती' म्हणजे राज्य-कर्त्या राजाला मुजरा आणि त्याच्या अनुसंगाने लोककल्याणाची सर्वसामान्य प्राप्तेना हा अंतर्भाव हेतू भरतवाक्यामध्ये होता. नाटककारांनी भरतवाक्य आपणच रचायचे म्हटल्यावर एकीकडे शास्त्राचा आदर करताना लोकांच्या स्वतःच्या अशा काही आकांक्षा व्यक्त करणेही त्यांना शक्य झाले. संस्कृत नाटकातील नान्दी आणि भरतवाक्याचे श्लोक कालजीपूर्यक पाहिल्यास नाटक-कारांचे वैयक्तिक प्रतिनिधित्व त्यामध्ये प्रचले असल्याचे अनेक वेळा दिसून येते.

आरभी प्रेक्षकाना आवाहन करणे स्वामाविकच आहे. नाटककारानी ही सर्व प्रस्ताविक रचना करताना, काही वेळेस विदूषकाला, पण मुख्यतः सूत्रधाराचा साहाय्यक पारिवर्षिक विद्या सूत्रधाराची पत्नी नटी यना, सूत्रधाराच्या शेजारी भाणून त्याच्या सवादाचा उपयोग केला. दुसरी गोष्ट म्हणजे नान्दीनंतर लगेच नाटक आणि नाटककार याचा परिचय करून प्ररोचनेचें अग त्यापुढे घेतले. नाटककाराचे आणि नाटकाचे नाव सांगितल्यावर 'अशा अशा नाटककाराच्या या नव्या नाटकाचा प्रयोग अवधानपूर्वक आणि गुणग्राहकृतीने पाहण्याची विनंती प्रेक्षकाना करण्यात सुमगता आहे, औचित्य आहे, हे सांगायला नशेच. नाटककारानी भाणवरी एक गोष्ट केली. बरीच आवश्यक असे ईशस्तवन, निवेदन आणि आवाहन करून प्रस्तावना संपण्यापूर्वी एरादा सूचक प्रसंग करून निवा वाक्य योजून पहिल्या अकाव्या आरभीचे दृश्य निर्दिष्ट करण्याची युक्ती त्यानी योजिली. ही युक्ती केलेल्या दृष्टीने पारच चागली होती शिवाय या सूचकनेमुळे तांत्रिक प्रस्तावाचा अलगपणा देखील आपोआप गेल्या आणि हा सर्व भाग नाट्यवस्तूशी एकजिनसीपणे जोडला गेला. हा लाभ मोठाच म्हटला पाहिजे.

जुन्या पद्धतीमधील प्रस्तावना यस्तुतः नाटकमंडळीने केलेली नाट्यप्रयोगाची 'स्थापना' केवळ होती. आता नाटककारानेच हा सर्व प्रस्ताव रचल्यामुळे, त्या अर्थाने, ही त्याची व त्याच्या नाटकाची 'प्रस्तावना' झाली. आणि असे झाल्यामुळेच सर्व प्रस्तावाचे तात्त्विक स्वरूप संस्कृत नाट्यशेलेखनात एकाचरंगे आणि अशाः मान्यद राहिले तरी तपशीलाची भिन्नता व्यक्तिपरत्वे आल्या-वाचून राहिली नाही. उदाहरणार्थ, नान्दीप्रमाणेच नाटक आणि नाटककार याचा परिचय नाटककाराच्या प्रवृत्तीला अनुसरून वेगवेगळ्या प्रकारे करून देण्यात आला आहे, असे संस्कृत नाटकासून दिग्गज येईल. काण्दिमामासारंग नाटक-कार नावापलिकडे काही निर्देश करीत नाही; इतर काही नाटककार स्वतः निर्गयीची कौटुंबिक माहिती सादर करतात, तर काही नाटककार आजच्या प्रस्तावाची ही संधी साधून स्वतः मोबती दिवे ओवाळून घेनाही दिग्गतात.

प्रस्तावनेच्या अगोरीस अकारभीचे दृश्य सूचित करण्याचे तत्र मान कला-
हान्ता उपरुक्त झाले आहे. नाटककाराच्या या सूचकनेचे तत्र वेगवेगळे दृश्य प्रवृत्तीने

योजिता येणे शक्य होते आणि त्यांनी त्याप्रमाणे केलेही. एकाच नाटककाराच्या अनेक नाटकांत अकारभीचे दृश्य संचित करण्याची ही लक्ष्म सारखी दिसली तरी वेगवेगळ्या नाटककारांनी वेगवेगळे तत्र वापरले आहे हेही दिसते. याच तत्राचे वर्गीकरण करून पुढे शास्त्रकारांनी कथोद्घात, प्रयोगातिशय, अत्यंगित इत्यादि भेद स्पष्ट केले. यांना प्रस्तावनेचे भेद असे शास्त्रकारांनी म्हटले आहे; परंतु हे भेद सर्व प्रस्तावनेचे नसून, वास्तुतः अंकारभीच्या दृश्याच्या प्रस्तावाचे भेद आहेत, हे बरील विवेचनावरून कळून यावे.

संस्कृत नाट्यातील प्रस्तावनेचे एकदर स्वरूप आणि उद्दिष्ट एकदा समजून घेण्याचे या प्रस्तावनेच्या निशिष्ट वेगळेपणाची कल्पना यादयाला अडचण पडणार नाही. प्राचीन ग्रीक नाट्यात 'कोरस' आणि 'प्रोलोग' यांची योजना असे. तत्रद्वारा ह्या गोष्टी प्रस्तावनेतून भिन्न आहेत. 'कोरस'ची योजना नाटकाच्या आरंभी आणि नाटकात मध्ये महत्त्वाच्या प्रसंगाच्या आधी करण्याची प्रथा ग्रीक नाट्यात आहे. या कोरसमधून नाटकीय घटनावर, पात्रांच्या क्रिया आणि मनोगने यावर भाष्य करण्याचा सज्जत आहे. या भाष्याने घटनाचा तात्त्विक अर्थ समजवला जाणजे साहाय्य होते. परंतु नाटक आणि नाटकीय पात्रे यांच्यातून कोरस अलग आहे. एखाद्या तटस्थ जाणत्या निरीक्षकासारखा तो आहे. संस्कृत नाट्यात असे सूचक भाष्य कुठे आले तर ते पात्रांच्या नाटकीय उद्गारातच असते. त्याचप्रमाणे प्रोलोगमध्ये इतिवृत्त आणि भविष्यकालीन घटना यावर तात्त्विक प्रकाश पडलेला असतो. याही बाबतीत संस्कृत नाट्याचे तत्र वेगळे आहे. प्रस्तावनेतून नाट्यारंभाची सूचना यावयाची एवढाच हेतू संस्कृत नाट्यात असतो. भनभूति आणि भट्टनारायण यांच्यासारखे नाटककार सगळे नाट्याचे पर्यवसान कसे होणार आहे, हेही प्रस्तावनेत सूचित करतात परंतु एकदरीत भविष्यसूचक भाष्य करण्याची पद्धती संस्कृत नाट्याने स्वतःपणे घेतलेली नाही. नाट्यकथेतील मागचे व पुढचे दुवे दर्शविण्यासाठी नाटकातील अन्धाच्या आरंभी छोटी दृश्ये (Interludes) योजण्याची पद्धती संस्कृत नाट्यात आहे. पण या सर्व तत्रात नाट्यरचनाचे तेवढे सूचन असते; भविष्यकथनात्मक भाष्य (Prophetic Comment) असल्याचे दिसत नाही. आणि मुख्य म्हणजे कोरस आणि प्रोलोग

हे नाट्यवस्तूगमूत जसे तटस्थ रूपात असतात तशी स्थिती संस्कृत नाट्याच्या रचनेत नाही. जोडणी दृश्ये ही तर नाट्यवस्तूचा अवश्य भाग म्हणूनच येतात; पण प्रस्तावनाही नाटकापासून अलग पडत नाही. वर सांगितल्याप्रमाणे अशा रमाची स्पष्ट सूचना प्रस्तावनेत असते. शिवाय, प्रस्तावनेतील पात्रे म्हणजे सूत्रधार, नंदी, पारिपाश्रिक, विदूषक इत्यादि नट म्हणून प्रस्तावनासाठी उभे असले तरी प्रस्ताव संपताच त्या नाट्यप्रयोगात त्यांच्याकडे जी भूमिका असते ती ध्यावल्या एवेच पड्याआड जातात आणि नाटकीय पात्र म्हणून नाट्यप्रयोगात प्रत्यक्ष सामील होतात. प्रस्तावनेतील पात्रे अशा रीतीने नट आणि नाटकीय पात्र अशा द्विविध भूमिकेत प्रेक्षकांच्या पुढे येत असतात. याचा प्रत्यक्ष पुरावा भव-भूमीच्या 'मालिनी-माधव' नाटकात आहे, सोळाव्या शतकातील 'अद्भुतदर्पण' या रामकथेवरील नाटकातही आहे.

प्रस्तावनेसंबंधीच्या या विवेचनाने मराठी रंगभूमीच्या सद्भर्मात आणखी एक गोष्ट स्पष्ट होण्यासारखी आहे. विष्णुदासांच्या आणि आरभीच्या 'तागड्योम' नाटकात सूत्रधार आणि विदूषक यांचा ठराविक पद्धतीचा संवाद मुखवार्ताला असे. नाट्यप्रयोग सुरू करण्याची ही पद्धती, सूत्रधाराचे आणि विदोपनः विदूषकाचे कार्य यासंबंधी मराठीत जे विवेचन आहे त्यात थोडा गभ्रम आहे असे वाटते. प्रयोगाच्या प्रस्तावनेत 'विदूषकाचा स्वतःच या आसक्तानारत्ना उपयोग करून हास्यनिर्मिती केल्याचं श्रेय मुखवार्ताच्या [मराठी] नाटककारांनाच दिले पाहिजे',^८ असे एक प्रतिपादन आहे. वर पूर्ववर्गातील 'मिगत' या अंगाचे जे विवेचन केले आहे त्यावरून ही पद्धती संस्कृत नाटकाचीच आहे हे समजून येईल. उपलब्ध लिपिी संस्कृत नाटकात सूत्रधार च त्याचा साहाय्यक मित्र नंदी यांच्या मगदाने प्रस्तावना होते हे स्पष्ट; पण त्रिगताची योजना भरताच्या नाट्यशास्त्रातच आहे, आणि दहाव्या शतकातल्या शास्त्रकार धनंजय प्रभान्नेची जी व्याख्या देतो तीत सूत्रधार आणि नंदी, मित्र त्याचा साहाय्यक मित्र (मारिप, पारिपाश्रिक) मित्र विदूषक यांचा मगद त्याला अभिप्रेत आहे.^९ याचा अर्थ असा की, घटुनेक संस्कृत नाटककारांना सूत्रधार आणि नंदी मित्र पारिपाश्रिक यांचा मगद योजण्या असल्या तरी सूत्रधार आणि विदूषक यांचा

समादही परंपरेत रुढ होता सोळाव्या शतकातील 'अद्भुतदर्पण' नाटकाची प्रसिध्दता सूत्रधार विद्रूपक याच्या समाधाने रचलेली आहे. कदाचित असाही समज आहे की नाटककारांनी प्रयोगारम्भाचे हे तत्त्व आशयल्यापरा थोडे उदलले तर नाटकमंडळींनी भरतप्रणीत आपल्या ठराविक तत्वांचा उपयोग करण्याचे सोडून दिले नसावे. फेरळ प्रज्ञात संस्कृत नाट्य सादर करण्याची जी पद्धती मी प्रथम पाहिली त्यात विद्रूपकाने प्रज्ञात करण्याचे, किंबहुना सूत्रधारा प्रज्ञाणे रंगभूमीवर कायम राहून सर्व नाटक सादर करण्याचे हे तत्त्व आहे. त्याचप्रमाणे नाट्यसंवादात महत्त्व येऊन नाट्याला परिणत रूप येण्यापूर्वी, संस्कृत नाट्य जेव्हा सर्गात, नृत्य आणि अभिनय यांच्याद्वारे मुख्यतः प्रयोगित होत असे तेव्हा सूत्रधाराला नाट्यप्रयोगात कायम उभे राहण्याची वेळ येत असलीच पाहिजे. हे आरम्भाचे स्वरूप द्वात्रिंशारा संस्कृत नाट्ये आज उपलब्ध नाहीत आणि जुन्यातून जुने संस्कृत नाटक अगण परिणत स्वरूपानेच आढळते, त्यामुळे या प्रायोगिक तत्वाची एकदम कल्पना करणे येत नाही हे खरे. परंतु नाट्यशास्त्राचे ग्रंथ हा या तत्वाचा निदान ठारविक पुरावा म्हणून मानात तर त्याची परंपरा समजू शकते. मराठीत ही परंपरा 'कानडीच्या परिणामा'ने आली, दुसऱ्या एखाद्या प्राचीन देशी भाषेच्या प्रभावाने आली, की स्वतंत्रपणे आली, हा तर्काचा मुद्दा असला तरी या प्रयोगात तत्वाचे मूळ संस्कृत नाट्याच्या पद्धतीत आहे असे मानल्याशिवाय गत्यंतर नाही.

संस्कृत नाट्यातील नान्दी, भरतनाट्य आणि प्रस्तावना ही वैशिष्ट्ये मुळात प्रयोगाशी म्हणजे प्रयोग सादर करण्याच्या पद्धतीशी निगडित होती हे लक्षात ठेवले म्हणजे आधुनिक काळा नाट्यक्षेत्रात त्याचा लोप कसा झाला याबद्दल आश्चर्य वाणार नाही. मराठी नाट्याच्या सधर्माने या वैशिष्ट्यांचा विचार करताना असे दिसून येते की मुद्रावर्तीय संस्कृत नाटकाच्या अनुवादाने मराठी रंगभूमी मज्जी त्यानेही ही वैशिष्ट्ये नाट्यक्षेत्रात स्वाभाविक होतीच. पण पुढेही नाट्य आणि सूत्रधारचा प्रस्ताव मराठी नाट्यक्षेत्रात दीर्घकालपर्यंत टिकून राहिलेला दिसतो. अगण अलीकडील काळापर्यंत माधवराव जोशी याच्यासारख्या नाटककारांनी मोठ्ठ्या अनुकरणाने सामाजिक आशयाची

उपहासगर्भ नाटके रचली तरी नान्दी सूत्रधाराच्या उपयोग करणे त्यांना सोयीचे वागले. पाश्चात्य वटणाने, निरोपतः इन्सेनच्या प्रभावाने, आधुनिक पद्धतीची नाट्यरचना करताना मात्र हे प्रायोगिक तत्त्व मराठी रंगभूमीवर लेप पावले आहे.

सूत्रधाराकडून आपली आणि आपल्या नाटकाची प्रस्तावना प्रयोगारंभी करण्यात येवळ प्रायोगिक तत्त्वाचा बडेजाव तिचा स्वतः निपयी बोलायला नाटककाराला मिळणारी संधी एवढाच भाग दिसत नाही. निरोपतः संस्कृत नाटकाच्या सदमर्मात या अंगाचा विचार केला तर असे दिसेल की प्राचीन काळी प्रसिद्धीची साधने जवळजवळ अस्तित्वात नसल्यासारखीच होती. त्यामुळे नाटककार आणि त्याचे नाटक याची माहिती प्रेक्षकांना प्रयोगाआधी देण्याची काही सोयच नव्हती. या आवश्यक आणि प्राथमिक गरजेतून प्रस्तावनेचा उगम झाला अगला पाहिजे. नाट्यप्रयोगाकडे प्रेक्षकांना आकर्षित करण्यासाठी ज्याप्रमाणे दोल वाज-निण्याचा किंवा वाद्यमगीताचा उपक्रम आवश्यक होता, त्याचप्रमाणे नाटक-नाटककाराची नाट्य सांगून कोणता नाट्यप्रयोग आहे, हे सांगणेही आवश्यक होते. भरताचा पूर्वगंग आणि संस्कृत नाटककाराची सूत्रधाराच्या मुद्याने घेतेली प्रस्तावना याची सगर्ता अशी नीट लागते. ही एक गरज होती. प्रस्तावनेत प्रेक्षकांची प्रेरचना करण्याचा हेतू तर उपर्युक्त मानवशास्त्रीय आहे. सुस्वाती-राज सगीताने प्रेक्षकांचे मन प्रसन्न करून त्यांना रसिक वृत्तीने आणि अवधान देऊन नाट्यप्रयोग पाहण्याची यत्नशीलता साधण्याचेच प्रयोजन आहे. बदलत्या काळाबरोबर या गरज उरल्या नाहीत. आधुनिक काळी जहिराती आणि वर्तमानपत्रे यांनी हे कार्य साधले जात असल्याने अग्रा प्रस्ताव नाट्यलेखनाचा एक भाग म्हणून रचण्याची जरूरी नाट्यलेखकांना उरलेली नाही.

नान्दी आणि भरतवाक्याची गोट थोडी घेगळी दिसते. मुळात नान्दी ही एक धार्मिक चार आहे. धार्मिक सम्वारांचा धारणा असा असतो की त्यांना मनावर पडेल्या प्रभाव रात नाही. आधुनिक नाट्यलेखनात सूत्रधाराच्या प्रस्तावने प्रमाणेच नान्दीलेखकाचेही उच्चांगन हात असल्याने दिसत असले तरी नाट्य-प्रयोगाच्या मुक्तात बरताना पद्धत बर जणव्यापूरी रंगदेवतेचे पद्धत, धूर्तपद्धत,

नारळ फोडणे, इत्यादि धार्मिक उपचार केल्यावाचून नटगंगेज राहण नही. प्रयोग करतानाचा हा उपचार मरणाच्या पुनर्गमाप्रमाणे प्रेक्षकांच्या समोर आला नाही तर पडदाभाट तो होतच असतो. आणि प्राचीन ण्गरेप्रमाणे प्रचलित मरणाकथे आधुनिक नाट्यप्रयोगात गंगे नमूदे तसे अग्नेरोस 'बडेमातरम्' म्हणून प्रार्थना किंवा सन नटानी रंगमंचावर येऊन प्रेक्षकांना अग्नेरचा मुजरा करण्याची प्रथा केव्हा केव्हा आरंभ दिसतेच.

[४]

नाट्याची कथावस्तू, संवयानकाची रचना, नायक-नायिका ही प्रमुख पात्रे यांच्यासुद्धा काही नियमनाट्यशास्त्रात आहेत. त्यानुळे नाट्याची रचना आणि पात्रांची निर्मिती ही संवेदानुसार होणे आणि हेही संस्कृत नाट्याचे एक वैशिष्ट्य आहे असे मानतात. या सुसूचीचे तात्त्विक विवेचन पुढे याख्याचे आहे. येथे फक्त या संवेदाची ओळख करून घेऊन काही छोट्या विचार माहू.

(१) नाटकात 'प्रगयात वन' याने असा संकेत आहे. त्याप्रमाणे प्राचीन उत्कथा, रामायण महाभारतादि व्याख्यावरून मुक्कलेले विषय किंवा एखाद्या राजाचे प्रगय आणि पराक्रम यांनी नटलेले जीवन हे दुष्ठा संस्कृत नाट्याचे विषय असतात. कविकल्पित कथानकही नाट्यात गंगिले जाते. पण अधिक कळ प्रगयातचरित गंगिल्याकडे असल्या दिसता.

(२) नाट्यादीष्ट नायकाचे धीरोद्वय, धीरोदात्त, धीरललित आणि धीर-प्रशान्त असे चार प्रकार आणि नायकाच्या अंगी कोणते गुण असावेत त्याची यात नाट्यशास्त्रातील विवेचनात आहे. पण त्याचप्रमाणे नायिका द्रित्या, नयनी, सुल्लरी आणि गंगिका अशा चार प्रकारच्या सांगितलेल्या आहेत. त्यांचे आणि इतर पात्राचे गुण वर्णिलेले आहेत. राजा नायक असलेले कथानक निरन्तर शत्रूंचे चिरम करण्याची पद्धती अधिक प्रचलित असल्याने राजाच्या जत पुरातीत कचुरी, चेटी, इत्यादि पात्रे आणि प्रेमप्रसारात राजाला साहाय्य

करणारे विद्रूपक, निद्र, पीटमर्द इत्यादि पात्रे याचे गुणविशेष शास्त्रप्रयात मुद्दाम सांगितलेले आहेत.

(३) नाट्याचे कथानक म्हणजे नायकाने काही ईप्सित प्राप्त करून घेण्यासाठी केलेला प्रयत्न अशी कल्पना आहे. या कल्पनेप्रमाणे कथाविकासावर नायकाचा प्रभाव साहित्यिकच पडलेला असतो. नायकाच्या प्रयत्नाची दिशा लक्षात घेऊन हा प्रवास प्रारंभ, प्रयत्न, प्राप्तिमंभन, फलाशा आणि फलयोग अशा अवस्थामधून परिणत झालेला दाखविता येतो.

कथाबन्धू, रचना, पात्र यासंबंधीचे घरील सजेन मसृत नाट्यात उपयोगात आणलेले दिग्गतात यात शका नाही. त्यामुळे जणू हे नियम पुढे ठेवून मग नाट्याची रचना करण्यात आली असा ग्रह होतो. वस्तुतः या नियमात काही मार्गदर्शन करण्याचा हेतू असला पाहिजे. मसृत नाटककारानी हा हेतू लक्षात घेण्याऐवजी नियमाचा अवलम अनिवार्य सजेनांमार्फत केला आणि त्यामुळे संस्कृत नाट्याला अत्यंत सांकेतिक रूप आले, हा समज अधिक दिसतो.

(४) नाट्याचे कथानक घेण्याप्रमाणे अकांत विभागून मांडले जाते. हे अक म्हणजे कथावस्तूची मती आणि विकास दर्शविणारे रूपे असे साधारणपणे म्हणू शक्य होईल. प्रत्येक अकांत कथेचा एकेक रूप निश्चितपणे दाखविण्यात आला गेला दाखविला गेलाच पाहिजे, असे नाही. परंतु नाट्यकथेची रचना करायलाची म्हणजे लहानमोठे प्रसंग निरडून त्याची व्यवस्थित गुंफण करणे प्राप्त जाते. असे प्रसंग उभे करायला अंकांची रचना सोपीची आहे, आवश्यक आहे. कोणत्याही नाट्यात असे अक असतानाच अकरचननाम मसृत नाट्याचे वैशिष्ट्य आहे ते असे :

(अ) अंकांची सुरुवात कथेबद्दलच्या आकारावर अवलंबून आहे. एका अंकापासून अनेक अंकापर्यंत रचना करता येते. मसृत नाट्याने अंकांची साख्या हे एक एक नाट्यप्रकार दर्शविण्यासाठी योजले आहे. त्याप्रमाणे 'प्रहसन', 'भण' इत्यादि एकांकी; 'नाट्य' पात्र ने दहा अंकांचे; 'प्रकरण' दहा अंकांचे; अनेक नाट्यांचे नेह शास्त्रप्रयात दिलेले आढळतात.

(३) कथानकातील विविध घटना नायकाशी समुचित असतात. नायकाच्या प्रयत्नाने त्या प्रभावित झालेल्या असतात. ही कल्पना स्वीकारल्यामुळे प्रत्येक अकांत नायक उपस्थित असताना असा मुकेंत आला आहे. प्रत्यक्ष नाट्यरचनेत नाट्यकाराला हे साधतेच असे मान दिसत नाही. पण निदान नायक उपस्थित नसला तरी त्या अकांतील घटनेचा सवध नायकाशी असेल येवढे साधण्याचा प्रयत्न केला जातो.

(४) अकांत एकच अर्थाचा विकास व समाप्ती दिसावी आणि अकांत गिंलल्या घटना एकाच दिवसात घडलेल्या असल्यात, असे अकरचनेने नागरी एक तत्त्व आहे.

या तत्त्वाचा परिणाम अकरचनेवर असा झाला आहे की प्रत्येक अक हा एकप्रवेशी असल्यासारखा लिहिला जातो. म्हणजे एकाकी - एकप्रवेशी रचना न मस्कृत नाट्याचा निषेध टरतो. मस्कृत नाट्यातून बहुधा अकांची एकप्रवेशी रचना करण्याचा प्रयत्न केलेला असतो. परंतु अनेक वेळा एकाच अकांत दृश्य बदलते. वस्तुतः अस दृश्य बदलल्यावर स्वतंत्र प्रवेश करावयाला हवा. शेक्सपिअरच्या नाट्यरचनेप्रमाणे पुढे मराठी नाट्यात एक अक अनेक प्रवेशात वेगळून लिहिण्याची पद्धती रुढ झाली हे आपल्याला माहीत आहे. मस्कृत नाट्यात मात्र अक विभागून लिहिण्याची पद्धती बरील दडकामुळे स्वीकारली गेली नसली. याचा अर्थ असा की अकांत दृश्य बदलले तरी लेखनात प्रत्येक अक मठा, म्हणजे एक प्रवेश असल्यासारखेच, लिहिला जातो.

(५) नाट्यात दाखविलेले लहानमोठे प्रसंग ' दृश्य ' असावे लागतात, म्हणजे नाट्यदृष्ट्या परिणामकारक ठसाने लागतात कुशल नाट्यकार अशा परिणामकारक दृश्य प्रसंगाचीच निवड करतो, त्याची गुणन करतो, आणि अशा रीतीने सव कथानसूची मांडणी करतो. परंतु कथावस्तूमध्ये अशा काही गोष्टी असतात या ज्यांना नाट्यदृष्ट्या महत्त्व नसते पण त्या समजल्या नाहीत तर कथानकाच्या सख्या ओत्र समजून येणार नाही, कथानक तुटल्यासारखे दिसले आणि श्रोत्यांच्या मनात प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीवर अकारण ताण पडेल नाट्य

कथानकातील हा भाग कथा दाखवावयाचा हा नाट्यरचनेतील एक मोठा प्रश्न असतो. अकाची मादणी अनेक प्रवेशात वेची म्हणजे मध्ये असा एखादा प्रवेश योजून त्यानून आवश्यक ती माहिती देता येते. एकाही एकप्रवेशी रचनेत ही सोय नाही. संस्कृत नाट्याने हा प्रश्न सोडविला तो अकाच्या आरम्भी एका ओठ्या स्वतंत्र दृश्याची योजना करण्याचे तन वापरून. कथानकाला सुरुवात होण्यापूर्वीची पार्श्वभूमी, दोन अकाच्या मध्ये घडलेल्या घटना, इत्यादि आवश्यक गोष्टी सवादात सहज आणता येण्यासारख्या नसल्या तर अकाच्या आरम्भी स्वतंत्र दृश्य योजून त्यानून माग घडून गेलेल्या घटनांचे निवेदन आणि पुढे प्रत्यक्ष अकात येणाऱ्या घटनेचे सूचन देण्याचे हे तंत्र आहे. या स्वतंत्र दृश्यात कथानकातील आवश्यक असे मागील पुढील दुवे असतात. या दृष्टीने त्यांना 'संधिदृश्ये' किंवा 'जोडणीदृश्ये' म्हणता येईल. इंग्रजीत त्यांना Interlude (Linking Scene) असे म्हणतात. संस्कृतमध्ये 'प्रवेशक' किंवा 'विष्कम्भक' असे नाव या दृश्यांना आहे. या दृश्यात एका पात्राचे भाषण, किंवा दोन अथवा फारतर तीन पात्रांचा संवाद असतो. या दृश्याचे प्रयोजन फेकळ आवश्यक निवेदन हे असल्याने त्यात प्रमुख किंवा बरेच्या कोटीतील पात्रे येणार नाहीत हे उघड आहे. संधिदृश्यातील पात्रे मध्यम कोटीतली, त्याची भाषा संस्कृत, असे असले म्हणजे त्याला 'विष्कम्भक' म्हणतात, पात्रे नीच कोटीतली, म्हणजे दासी बगैरे, आणि त्याची भाषा प्राकृत असे असले म्हणजे त्याला 'प्रवेशक' म्हणतात. पात्र आणि भाषा यांचे मिश्रण झाले म्हणजे त्या दृश्याला 'मिश्र विष्कम्भक' असे म्हणतात. विष्कम्भक आणि प्रवेशक यांचे कार्य एकच आहे. परंतु विष्कम्भक कोणत्याही अकाच्या आरम्भी योजता येतो तसे प्रवेशकाचे नाही. प्रवेशक हा दान अकाच्या मध्येच फक्त येतो, पहिल्या अकाच्या आरम्भी येत नाही. नाटकाचा आरम्भ दासी, नोकर अशा कनिष्ठ पात्रांनी करावयाचा नाही असा संस्कृत नाटकाचा अलिखित सन्नेत आहे. त्यानून हा प्रवेशकासंबंधीचा नियम येतो. निसरा घटा होऊन पडदा बर जाताच एखादा रामा गंडी फर्निचर शक्ती आहे असे दृश्य काही मराठी नाटकात दिसते, तसे संस्कृत नाट्यात दिसणे अशक्य आहे. हा फरक लक्षात ठेवण्यासारखा आहे.

[५]

नाटकाची कथावस्तू सवादातून मांडावयाची असते. कथा, कादंबरा इत्यादि वाङ्मयीत बंधान सवाद असतो; पण तो कथारचनेचे फ्रेमवर्क एक अग म्हणून आलेला असतो; लेखनाचे आणि प्रकटीकरणाचे इतर प्रकार योजनेचाही तथे खट असते. नाटकाचे तसे नाही. कथेची मांडणीच फ्रेमवर्क सवादाने करावयाची असे नमून येथे सने कथावस्तू सवादाने विकसित असते, रगत असते, पुनत असत. नाट्य हे सवादमय असते. या सवादाशयान ससृजन नाट्याचे काही टळक विशेष आहेत.

(अ) एकाच संस्कृत नाट्याचा सवाद गद्य आणि पद्य अशी मिश्र शैली योजून रचलेला असतो. कै. अण्णासाहेब फिलोस्फरानी 'शाकुन्तला' चे मराठी रूपांतर तेव्हा, आणि इतर संस्कृत नाटकाचे मराठीत अनुवाद झाले, त्यात संस्कृतमधील मूल पद्याची भाषांतर पद्यातच करण्याचा प्रयत्न पडला. फिलोस्फरानी ही पद्य नाट्यप्रयोगात संगीताने सादर केली. पुढे मराठी रंगभूमीवर संगीत नाटकाचा जमाना सुरू झाला तेव्हा गद्य सवाद आणि मधून मधून पौरुषी गाणी अशी नाट्यरचना करण्याची पद्धती सर्रास रूढ झाली. या दोन्ही गौरीचा परिणाम म्हणून की काय संस्कृत नाटके ही संगीत नाटके आहेत आणि संस्कृत नाट्यतर्ली पद्य म्हणजे पदे अशी सावयिक समजूत झालेली दिसते. ही समजूत भ्रमभूलक आहे, सुर्वीची आहे. संस्कृत नाट्यातले श्लोक म्हणजे गाणी नव्हत. गद्य भाषणात जे गोलवयाचे ते बोरून झाल्यावर त्याचा भाग्य गाण्याच्या रूपाने सामावा, किंवा गद्य भाषणानंतर गाण्याची एखादी जागा हुडकून कथावस्तूची सज्ज किंवा असज्ज असे एखादे गाणे गावे आणि श्रोत्यांना संगीतचा लाभ द्यावा, अशा हेतूने संस्कृत नाट्यातले श्लोक रचलेले नसतात संस्कृत नाटकात जे संगीत आहे ते मुख्यत पार्श्वसंगीताच्या रूपाने आहे; म्हणजे नाटक चालू असताना पाठीमाग गाणारे नट उभे राहून प्रसंगात अनुसृत असे गायन करतात, ध्यावा वाद्यसंगीत चालू असते. नाटका रीत नाट्यी तथेही नाट्याची प्रजा होती. प्रत्येक नाट्यात निवे गाणे आहे सं. ना.—३

निधे 'गायति' अशी स्पष्ट रगसूचना आलेली असते आणि तेवढेच श्लोक गावयाचे असतात. उदाहरणार्थ, 'शाकुन्तल' नाटकात सुर्यालीची प्रस्तावना चालू असताना सूत्रधार थोल्याच्या रवनासाठी नटीला गावयाला सांगतो, आणि ती नाट्यप्रयोगाचा ग्रीष्मकाल लक्षात घेऊन त्याला अनुक्रम असे गीत गाते. हे गीत सारंग रागात असावे असे सदर्भावरून वाटते. पाचव्या अंकात असेच दुष्यन्ताची राणी हसपदिका हिची 'कलविशुद्धा गीति' म्हणजे शास्त्रशुद्ध रागदारीचे एक गीत आहे, आलापी आहे. संस्कृत नाट्यलेखनाचे नमुने पाहिले म्हणजे नाट्यात अशी गाणी जेव्हा योजली जातात तेव्हा त्याची रचना प्राकृत भाषेत बहुधा केली जाते असे दिसून येते. कारण उच्चारणाचे सौकर्य आणि संगीताची आलापी यासाठी प्राकृत अधिक सोयीचे आहे. याचा अर्थ आता असा की, संस्कृत नाट्यातील श्लोक हा सवादरचनेचाच एक अविभाज्य भाग होय. हे श्लोक गद्याप्रमाणेच पण पद्यरचनेची लय सामावून बोलवयाचे असतात. पात्रांच्या भाषणातील काही भाग गद्यात रचून भाववाही, भावनेने भरलेला असा जो भाग असतो तो पद्यात रचावयाचा अशी ही प्रथा आहे. गद्य भाषणाची पुनरावृत्ती किंवा छया पत्रात नसते. त्याशिवाय काही महत्त्वाचे विचार, नाटकीय पात्रांचे व्यक्तिमत्त्व, किंवा प्रसंगानुरूप असे सुध्विर्गन प्रकट करण्यासाठी पद्याचा उपयोग केलेला असतो. शेक्सपिअरची नाट्यलेखनाची पद्धती आणि संस्कृत नाट्याची ही पद्धती याचे सादृश्य या दृष्टीने पाहण्यासारखे आहे.

(व) संस्कृत नाट्यातील सवादरचनेचा दुसरा विशेष म्हणजे संस्कृत आणि प्राकृत असा मिश्र भाषेचा उपयोग. नाटकातील नायक आणि काही पात्रे आपली भाषणे संस्कृतात बोलतात आणि नायिकेपासून तो दासीपर्यंत सर्व स्त्रीपात्रांचे सवाद प्राकृत भाषेत असतात.

या विशेषाबाबतही काही गैरसमज आढळून येतात. सर्व स्त्री पात्रांची भाषा प्राकृत असते यावरून तत्काळीन स्त्रियांना समाजात काहीही स्थान नव्हते, ग्रहिणीचे पद सामाजिक हे त्यांचे मुख्य काम, आणि मामूली शिक्षणाखेरात स्त्रियांना शिक्षण दिले जात नसे—असे निष्कर्ष काही मुशिक्षित मंडळींनीदेखील

काढल्याचे मी ऐकते आहे. न्हियांना स्वतः सामाजिक स्थान त्या काळी नव्हते हे सामान्यतः खरे आहे. पण त्याचा संबंध शिक्षणाशी नाही. अर्यावजांची जगाप्रदारी स्त्रीवर नव्हती; आणि स्त्री-जीवनाची सफलता आदर्श ग्रहिणी ही तत्काळीन समाजाने मानलेली होती. समाजरचनेतील स्त्रीचे स्थान दुष्यम असण्याची ही कारणे होत. संस्कृत नाटकातल्या राण्या अशिक्षित असत, म्हणून त्या प्राकृत भाषेत बोलत हा समज चुकीचा आहे. काथाच्या आश्रमात शारद्वज-शास्त्रंरव याच्यासोबत शकुन्तला, अनयया, प्रियवदा या मुलीही शिक्षित होत्या असे 'शकुन्तला'वरून दिसते. शकुन्तला दुष्प्रस्ताला आपले प्रेम कळविणे ते काव्यरचना करून. 'उत्तररामचरित' नाटकात खडकुशाच्यासोबत आनेयी नावाची एक विद्यार्थिनी वैदनांत्याच्या अम्यास करीत होती असे मरभूतीने दाखविले आहे. अग्निमित्र राजाच्या पदरी दोन नाट्याचार्य हांने आणि त्याच्याकडून मान्यिका आणि अग्निमित्राची धाकटी राणी हरादती गेल्याचे शिक्षण घेत होत्या असा संदर्भ 'मालविकाग्निमित्र' नाटकात आहे. अशी उदाहरणे आगळी देता येतील. मुदा असा की संस्कृत नाटकात भाषेच्या उपयोगाचा सरथ सामाजिक स्थान किंवा शिक्षण याशी नगून वेगळ्याच तत्वावरून हा भाषाभेद कनिशलेडा आहे.

संस्कृत भाषा ही सत्काराची भाषा; तर प्राकृत ही स्वाभाविक भाषा, लहान मुलानाही सहजपणे येईल अशी भाषा. 'स + स्कृ' वरून मस्कृत, आणि प्रवृत्ति (स्वभाव) वरून प्राकृत. आधुनिक शब्दप्रयोग करून घोळावयाचे तर संस्कृत ही प्राथमिक आणि विज्ञानाची भाषा, आणि प्राकृत ही घोळाव्या-चाळव्यातली घरगुती भाषा. अर्थात या दोन अगदी वेगळ्या भाषा नव्हत; ते असते तर नाटकीय पाताना एकमेकांचे खाद कळले नसते आणि प्रेक्षकांनाही नाटकातल्या काही भाग कधीच कळला नसता. तत्काळीन समाजतील लेखना संस्कृत-प्राकृत दोन्हीही चालत्या कळत; आणि ज्याच्यावर शिक्षणाचे मन्तार चगले झाले आहेत त्यांना प्रसंगी संस्कृत वा प्राकृत चगळे बोलता येत असे. नाटकात हा भाषाभेद जाणव्याचे एक कारण भाषेचा स्वभावधर्म आहे. पुरुषना सामान्यतः जड आणि अधिक भाषा बोलण्याची सवय असते. लष्करी न्हिया, शिकलेल्या असल्या तरी, घरगुती आणि सहज भाषेत बोलत. वा

दृष्टीने नाट्याय पात्रांचे स्त्री आणि पुरुष असे वर्गीकरण नत्यावर न्त्रियानी प्राकृत—म्हणजे स्वाभाविक, घरगुती—भाषा वापराची, असा दडक भरताने केला आणि म्हणून नायिका, राणी म्हणून दासी या सर्व प्राक्तनमध्येच बोलतात. दुसरे कारण वास्तवता हे आहे. ज्या प्राक्काळ एखाद्या व्यक्ती आली असेल त्या प्राक्काळाची आपली भाषा तिने बोलवी हे वस्तुस्थितीला धरून आहे. आनही कानडी, गुजराती, मारवाडी अशा मुलखातले पात्र आपण नाटकात योजिले तर वस्तुस्थितीचा आभास उत्पन्न करण्याइतस्त तरी प्राक्तीय विवा बोल-भाषा किंवा शब्दप्रयोग याचा उपयोग त्या पात्राचे सगळी लिहिताना आपण करू हेच तत्त्व व्यापकपणे वापरून मागची, शौरसेनी अशा प्राकृत भाषा आणि शकारा, आभीरी, अग्रा विदेशी घडा म्हणून जमान दर्शविणाऱ्या बोलभाषा त्या त्या पात्राच्या तोंडी अमाव्यात असा सक्त भरताने घाडून दिला आहे. भाषाभेदाचे तिसरे कारण व्यक्तीचा दर्जा हे होय. नाट्याच्या संदर्भात उत्तम, मध्यम आणि नीच अशी तीन प्रकारची पात्रे भरताने कल्पिली आहेत आणि उत्तम आणि मध्यम पात्रांनी संस्कृत, आणि नीच पात्रांनी प्राकृत भाषा बोलवी असा नियम ठेला आहे. नायक, पदवीय ब्राह्मण, ऋषि मुनी, देव पात्रे ही उत्तम अमात्य, सेनापती, आचार्य, कचुरी इत्यादि मध्यम आणि विदूषक, दान, दासी इत्यादि पात्रे नीच—अशा या कोटी आहेत. येथे नाट्यकथेच्या अनुपगाने येणारे कमी अधिक महत्त्वाचे स्थान आणि नाटकातील कार्य या गोष्टी मुरयत अभिप्रेत आहेत, हे लक्षात ठेविले पाहिजे. या तरवानी नाटकात भाषाभेद कसा सिद्ध होतो हे काही वेचक उदाहरणे घेऊन पाहण्यासारखे आहे. नायिका सुशिक्षित, कलाखपन असूनही प्राकृत भाषेने बोलते याचे कारण स्त्रीस्वभावाला सरळ, साधी घरगुती भाषा अविक ज्ञाणारी आहे, वस्तुस्थिति निदर्शक आहे, हे आहे. विदूषक ब्राह्मण असूनही प्राकृतमध्ये बोलतो याचे कारण तो नावाचा ब्राह्मण असतो, वेदाध्ययन त्याने केलेले नसते, हे काही अशी असेलही, परंतु मुख्य गोष्ट अशी की विदूषकाचे नाटकातील कार्य गौण आहे, केवळ हास्य उत्पन्न करण्याचं आहे. शिवाय हास्य उत्पन्न करताना विदूषक जी मार्मिक टीका करीत असतो ती प्रेक्षकांतील गालच्या वर्गातीलही

कळणे द्रष्टे आहे. या दोन्ही दृष्टींनी विदूषकाच्या तोंडी प्राकृत भाषा अमणे हेच उचित आहे. उलट, एखाद्या प्रसंगाचे गार्भीय आणि महत्त्व लक्षात घेऊन प्राकृत गेल्ल्याच्या पात्राच्या तोंडी मुद्दाम संस्कृत भाषा घातल्याची उदाहरणे संस्कृत नाटकात आढळतील. मामाच्या 'पद्मरात्र' नाटकात बृहन्नला स्त्रीनेपात असल्याने गेहमीप्रमाणे प्राकृत भाषा बोलते; पण रणभूमीवरील उत्तराचा पराक्रम निवेदन करण्यासाठी बृहन्नला जे हा येते तेव्हा तिराट म्हणतो 'रणारगावरील युद्ध हे 'उज्जित कर्म' आहे; संस्कृतमध्ये साग'. कण याने-हून परत आल्यावर शकुंतलेच्या विवाहाची आणि ती गर्भवती असल्याची हकाकन त्यांना देवी घाणाने कळते. ही हकीकत अनन्यथेला सगलाना प्रियवदा दैवी घाणांचे शब्द जमेच्या ससे संस्कृतमध्ये सागते. याच्या उलट, उर्वशीच्या विरहाने वेडा झालेला पुरुरवा जे हा भावनेच्या आहारी जातो आणि नाचत नाचत बनानून हिडतो तेव्हा अनी सहज अशी प्राकृत भाषा कालिदासाने त्याच्या तोंडी मधूनमधून घातली आहे. लहान मुलाच्या तोंडी प्राकृत स्वाभाविक आहे. म्हणून दुष्यन्त शकुंतला याचा महा ययांचा सयंदमन प्राकृतमध्ये गेलतो; आणि वाल्मीकी-आश्रमातील दयाने लहान असलेला सीपातकी हा विद्यार्थी आपल्या सगळ्यासाठी खाजगी गेल्लाना प्राकृतच वापरतो. या तात्त्विक ऊहापोहावरून भाषाभेदाची पृष्ठभूमी नीट लक्षात यावी. स्वाभाविकता, बाल-घटा, मारटलपणा, नाटकीय कार्यांचे महत्त्व इत्यादि कारणासाठी भाषा-भेदाचा दड नाट्यशास्त्रात आला आहे. संस्कृत नाट्यकारांनी या दडकाचा अवलंब कसोर्ताने, उरेंच वेळा याप्रमाणे केल्याने या सरेलाला वृत्तिमरणा आलेला दिमतो हे मरे; परंतु मूळ योजना तशी नाही. अर्थात काही असते तर सनादानील भाषावैविध्य हे संस्कृत नाट्याचे एक राग वैशिष्ट्य झाले आहे यात शका नाही

[६]

कथावस्तू, रचना, पात्रनिर्मिती, सजाद इत्यादि नाट्यशास्त्राचे घटकांचे विशेष पाहिल्यानंतर आणखी एका महत्त्वाच्या विशेषाकडे आपल्याला वळायचे आहे.

सुरुवातीला नाटकाच्या उत्पत्तीची जी कथा सांगितली तीत नाटक हे 'श्रीइनी-यक' म्हणून, म्हणजे कोणत्याही व्यक्तीला निरपवाद आनंद देणारा बला-प्रकार म्हणून अवतीर्ण झाल्याची कल्पना आहे. दिविष प्रवृत्तीच्या आणि वृत्तीच्या लोकांना नाटक आनंद देते तो कशामुळे ? नाटकात अनेक गोष्टी असतात, आणि प्रत्येकाची कुठल्या तरी अशाने क्रमणूरु होणे हे काही सोपे नाही. परंतु नाटकात मूलभूत अशी कोणती गोष्ट आहे की जी सर्व तऱ्हेच्या प्रेक्षकांचे समाधान करू शकते ? या प्रश्नाचे भरताच्या नाट्यशास्त्रात जे उत्तर आहे त्यात संस्कृत नाटकाचे आणखी एक वैशिष्ट्य पाहावयास सापडते.

संस्कृत नाटकातील कथावस्तू प्रायः दत्तकथा किंवा पुराणकथा यावरून घेतलेली असली आणि नाटकातील प्रमुख पात्रे विशिष्ट गुणाची प्रतीक अशी उदात्त व उदार असली तरी या कथा आणि ही पात्रे सर्वसाधारण मानवी जीवनापासून काही वेगळी आहेत अशी कल्पना कुठेच नाही शास्त्रवर्चेत आणि नाट्यलेखनात मानवी आणि अतिमानवी अशी तटबंदी आढळून येणार नाही. म्हणूनच तर संस्कृत नाटकात स्वर्गातील पात्रे लीलया पृथ्वीवर येतात आणि पुरुरवा, दुष्यन्त यांच्यासारख्या मर्त्य राजांना स्वर्गस्थानी सहज जाता येते. संस्कृत नाटकातील कथाही घटकेत पृथ्वीवर तर घटकेत स्वर्ग किंवा स्वर्गसदृश अशा स्थानी घडून येते. स्वर्ग आणि पृथ्वी यांचे हे विलक्षण साहचर्य, वारंवार आणि अद्भुत यांच्या सीमारेषा त्याकाळी फार जवळ होत्या म्हणून निर्माण झाले असेलही. परंतु अधिक महत्त्वाचे कारण मला वाटते ते, भावजीवनाच्या वास्तवीत देव आणि मनुष्य यात काही फरक नाही, अशी भरताची धारणा. स्वर्गनिवासी देवादिक, तपःसपन्न ऋषिमुनी यांना निरपवाद सामर्थ्यामुळे आपल्या मावनावर पूर्णपणे स्वामित्व मिळविता येत असेल. त्या मानाने मनुष्य हा दुर्बल आणि म्हणून मावनाच्या आहारी जाणारा असा असेल परंतु जीवनातील अनुभवानी ज्या भावनात्मक प्रतिक्रिया घडतात, प्रेम, हर्ष, पिपाद, मोघ, घृणा, इत्यादि विकारांनी सुगुदुग्धमिश्रित असा जो अनुभव येत असतो, त्यात मूलतः काय भेद आहे ? श्रीनिष्णुचे मन लक्ष्मीवर जडले,

किंवा शिवाला गौरवदल प्रेम उत्पन्न झाले त्यापेची त्यांना जो भावनात्मक अनुभव आला तो दुष्यन्ताला शत्रुन्तलेवदल वाटलेल्या प्रेमभावापासून भिन्न आहे काय ? रामाने सीते-दल, रतीने मदनावदल आणि उदयनराजाने वासव-दत्ते-दल नेलेला शोक भावदृष्ट्या वेगवेगळे म्हणता येतील का ? भरताची धारणा अशी होती की बाह्य जीवनात अनेक प्रकारे भेद असला तरी भावजीवन हे सर्वांचे अभिन्न आहे. म्हणूनच नाटकात त्रैलोक्यातीत जीवनाचे प्रतिबिंब येऊ शकते आणि जीवनाच्या या दर्शनाने जो भावनिक अनुभव आपल्याला मिळतो तो सगळीकडे सारखा असतो. हा अनुभव दैवी-मानवी वास्तव-कार्यात्मिक अशा भेदावर अवलंबून नसतो. हा अनुभव केवळ भावदर्शनाचा असतो.^{१०} भरताची नाट्यविषयक तांत्रिक दृष्टी अशी आहे आणि नाट्य-रचनेचे व नाट्यदर्शनाचे जे संकेत नाट्यशास्त्रात आलेले आहेत ते सर्व या तात्त्विक प्रामिमेवरून सांगितलेले आहेत.

या तत्वाप्रमाणे नाटककाराने काही कथा सांगाययाची, काही विनोद पात्रे निर्माण करावयाची, किंवा संवादातून काही विनोद साधावयाचे, येवढ्यासाठी नाटकाची रचना करावयाची असते असे नाही. जीवन म्हणजे विविध भावाचा अनुभव. नाटककाराने हे भाव नाटकात दर्शनायचे असतात, आणि नटानी त्याचे योग्य प्रदर्शन करावयाचे असते. नाटक दृश्यरूपाने पाहत असताना कथानकाची रचना कशी झाली, पात्राचे स्वभाव कसे साधले, या गोष्टींपेक्षा विविध प्रसंग, पात्रांचे संवाद त्या उद्गार या सर्वांमधून जे हर्षशोकादि विविध भाव उमळत असतात त्याचा अनुभव प्रेक्षक म्हणून आपण घेऊ असतो. लेखक आणि नट यांनी हे भावदर्शन यथायोग्य सिद्धीस नेले म्हणजे प्रेक्षकानाही हर्षशोकादि भावाचा अनुभव येतो, ते त्या त्या भावाशी समरस होतात, आणि अशा रीतीने नाट्यापासून आनंदाची प्रचीती येते.

भरताच्या या तात्त्विक भावदर्शनाप्रमाणे संस्कृत नाट्याची रचना भाव-दर्शनाचे एकमेव उद्दिष्ट पुढे ठेवून नेलेली असते असे आपल्याला दिग्गज वेङ्कट प्रयोग करणाऱ्या नट्यावरही ही भावदर्शनाचीच जगाद्वारा असते.

या उद्दिष्टाला नाटकातील कथा, पात्र, संवाद या गोष्टी एकात्राजून साधनीभूत म्हणून वापरायच्या असतात. दुसऱ्या चाजूने ही साधने भावदर्शन उत्कट किंवा परिणामकारक करण्याला उपयोगी पडतील अशी त्याची योजना करावयाची असते. पहिल्या गोष्टीमुळे कथा, पात्रलेखन, इत्यादि नाट्यघटकाना विशेष महत्त्व प्राप्त झाले नाही. दुसऱ्या गोष्टीचा परिणाम असणं झाला की भावदर्शनाचे सुलभ वाहन म्हणून प्रसिद्ध पुरुषाच्या कथा आणि उदात्त व विशिष्ट गुणाची प्रतीक अशी पात्रे याचा उपयोग संस्कृत नाट्याने केला. त्याचबरोबर भाषेचा विलास भावना पुलकायला साहाय्य करतो म्हणून संवादाची भाषा काव्यमय करण्याकडे नाटककाराचा अधिकाधिक कल झाला. अर्थात हे परिणामाचे वर्णन आहे. आणि त्याचा मूलदृष्ट्या विचार आपल्याला पुढे करावयाचा आहे. प्रस्तुत मुद्दा येवदाच की नाट्याची रचना आणि प्रयोग याचे मुख्य उद्दिष्ट भावदर्शन होय आणि हा संस्कृत नाट्याचा प्रमुख स्वैत आणि विशेष होय.

हे भावदर्शनाचे तत्त्व म्हणजेच रसपरिपोषाचे तत्त्व. या तत्त्वाचा परिणाम मराठी नाटककारावर किती झाला आहे हे मुद्दाम सांगायला पाहिजे असे नाही. ज्या नाटकात 'रस' नाही त्यात मराठी प्रेक्षकालाही रस नसतो हा अनुभव आजच्या बऱ्बेलाही येत असतोच.

[७]

संस्कृत नाट्य हे प्रयोगासाठीच होते किंबहुना मराठांचे नाट्यशास्त्र हे पारंपारी प्रयोगाचे शास्त्र आहे प्रयोगासाठीचे काही सकेत प्रत्येक देशाच्या नाट्यात असतात संस्कृत नाट्यातील नान्दी, प्रस्तावना, भरतवाक्य, याचा प्रयोगाशी असलेला सध्याचा भाग स्पष्ट केला आहेच. आता ज्याचा नाट्यलेखन आणि रचना याच्याशी विशेष संबंध आलेला आहे असे अभिनयाचे काही सकेत पाहावयाचे आहेत.

भरताच्या नाट्यशास्त्रात रंगमंच आणि प्रेक्षागृह यांचे सविस्तर वर्णन आहे. अशी नाट्यगृहे त्या काळी असावीत असे रामगड येथील एका गुहेत सापडलेले अवशेष आणि शिलालेख यावरून म्हणता येते. मात्र राजा प्रसादातच एक प्रेक्षागृह असे यादवले 'मालविकाग्निमित्र' नाटकातील पुरावा पाहता शक्य वाटत नाही. याला 'सर्गातशाला' म्हणत सर्गातशालेत नृत्याचे आणि नाटकाचे प्रयोग वाग्वार होत : हर्षाच्या 'प्रियदर्शिका' नाटकातील उद्देश्याप्रमाणे, काही वेळेस राजवाड्यातील लोकांच्या करमणुकीसाठी, तर काही वेळेस स्वर्गा म्हणून, अभिनयगुणाची निर्णायक परीक्षा करण्यासाठी म्हणून. एकच निषय घेऊन त्यावर आधारलेल्या सर्गात, नृत्य आणि भावभिनय यांचा प्रयोग मालविका आणि हरावरी यानी करून दाखविल्या असे वर्णन 'मालविकाग्निमित्र' नाटकात आहे या प्रयोगाला पंडितकौशिकी हिची प्राश्रिक म्हणजे पराश्रुक म्हणून नियुक्ती झाली होती. तिच्या निर्णयाप्रमाणे मालविका अभिनयगुणात बरचढा टारली. स्वर्गा आणि गुणाची परीक्षा या हेतूने नाट्यप्रयोग मुद्दाम घडवून आणायचे असे भरताने नाट्यशास्त्रात म्हटले आहे. अशा नाट्यप्रयोगात यशस्वी ठरलेल्या नाट्यकारांना व नटाना राजाकडून पारितोषिके मिळत. या पारितोषिकाला 'पताका' (विजयाचे निशाण) असे म्हणतात. प्रामाण्ये अशी पताका वाग्वार त्रिकल्याचा उद्देश्य बाणमंत्राने नेटस्थ झाले.

दोन पात्रे अमली तरी अशा बहुवचनी शब्दप्रयोगानेच दिली जाते. ही सूचना अक सनल्याचे दर्शविते हाच तिचा अर्थ.

दशनी पडदा नसल्याचा दुसरा परिणाम पात्रप्रवेशाची सूचना देण्याचा जो मनेत संस्कृत नाट्यात आहे त्यात दिग्मन येतो सूत्रधाराची प्रस्तावना सपल्यावर पहिल्या अक्काच्या मुख्य दृश्याची सुरुवात आणि रगमचावर येणारे पात्र याचा सूचक निर्देश तो करतो हे मागे मागितले आहेच इतर अंकांमध्ये प्रेक्षकाने माहीत न झालेले किंवा माहीत नसलेले पात्र प्रवेशणार असले तर पडदाभाटून काही वाक्ये बोलली जात आणि त्यावर प्रत्युत्तरादाखल रगमचावरील पात्राने बोललेल्या शब्दावरून प्रवेशणाऱ्या पात्राचे नाव गाव प्रेक्षकाना कळून यावे अशी व्यवस्था असे. येणारे पात्र कोण आहे, त्याचा नाट्यक्येशी काय संबंध आहे, हे प्रेक्षकाना कळले नाही तर ते घोटाळ्यात पडतील. असा पात्रप्रवेश अक्काच्या मध्ये किंवा नवा अक सुरू होताना 'पडदा बदलून' दागविण्याची सोय नसल्यामुळे हा सनेत स्वीकारावा लागला हे आता लक्षात येईल हा संस्कृत आल्यावर पात्रप्रवेशाची सूचना देण्यासाठी योजलेल्या विशिष्ट तत्वातुनार 'चूलिका', 'अकावतार' इत्यादि पारिभाषिक प्रकार शास्त्राने स्पष्ट करून सांगणे ओघानेच आले.

रगमचावर दर्शनी पडदा नसल्याचा आणखी एक तिसरा परिणाम अक्काच्या आरम्भी किंवा अक्कामध्ये दृश्याचे वर्णन करणारी जी रगसूचना नाट्यकार लिहिताना त्यात पाहावयास सापडेल. उदाहरणार्थ, 'बसलेला राजा प्रवेश करते', पुष्पशय्येवर निजलेली आंबारी शकुन्तला प्रवेश करते' — अशा आशयाच्या रगसूचना वाचून आपल्याला कदाचित हसू येईल. कारण बसलेला राजा किंवा शय्येवर निजलेली नायिका या अशा स्थितीत 'प्रवेश' कसा करणार? आजच्या नाट्यलेखनात दृश्याचे नुसते वर्णन केलेले पुरते, त्या वर्णनाप्रमाणे पडदा वर जाताच प्रेक्षकाना दृश्य दिसते. संस्कृत रगभूमीवर वर जयल्ल पडदाच नसल्याने दृश्याची सुरुवात कशी करावयाची हे सांगणे आवश्यक होते आणि म्हणून 'प्रविशति' असा शब्द रगसूचनेत मुद्दाम योजावा लागला म्हणजे ही रगसूचना गटाला तर आहेच, पण दिग्दर्शक, निर्माता जो सूत्रधार त्यालाही

दृश्याची मांडणी करण्यासाठी आहे. वरील सूचनेप्रमाणे, 'शानुन्तला'च्या निसर्गा अकात शिलातल माडलेला आहे; त्यावर पुष्पशय्या आहे; शानुन्तलेची भूमिका करणारा नट किंवा नटी उचित अभिनय दर्शवीत रंगभूमीवर येऊन पुष्पशय्येवर निजेल; आणि मग प्रत्यक्ष सवागला सुरुवात होते—असा या रंगसूचनेचा अर्थ आहे.

संस्कृत नाटकातील एक हा एकप्रवेशी असल्यासारखा सलग लिहिलेला आहे हे आपण पाहिले आहे. परंतु कित्येक वेळा अकातच दृश्य बदलते. लेखनात अकाची विभागणी अनेक दृश्यात करण्याची पद्धती नसल्याने आणि रंगमंचावर झटपट पडदे बदलण्याची सोय नसल्याने, दृश्यान्तर दृग्गतिविषयासाठी संस्कृत नाट्यात अभिनयाचा एक विशेष संकेत निर्माण झाला. हा संकेत 'परिक्रामति' अशा रंगसूचनेने सांगितलेला असतो. यानेच या प्रसंगाचे स्थल बदलले म्हणजे रंगमंचावरील पात्राने 'गोल फिरून' आपण इष्ट त्या स्थली आलो अने दर्शकांचे असते. हा 'गोल फिरण्याचा' संकेत मराठी लोकनाट्यात (म्हणजे तमाशात) वापरला जातो हे पुष्कळांना माहीत असेल. या परिक्रमणाचे मूळ संस्कृत नाट्यात आहे रंगभूमीवर पडदे आतशानंतर वर उल्लेखिलेले संकेत वापरण्याची गरज उरली नाही आणि म्हणून ने मागे पडले, हे उघड आहे.

संस्कृत रंगभूमीवर अनीनात पडदा नसे असे मात्र नाही. एक पडदा असे; तो रंगमंचाच्या मार्गात मितीच्या पुढे असे. या पडद्याला 'पट', 'पटी' 'अपटी', 'नैपथ्य' असे शब्द संस्कृतमध्ये आहेत. या पडद्याच्या मागे नैपथ्य म्हणजे नटानी रंगभूमी, वेपथूपा करान्याची जागा (Green room) असे. रंगभूमीवर काम नसेल त्यावेळी रंगलेली पात्रे या पडद्यात असत. पात्राचा प्रवेश या पडद्याच्या आडून व निर्गम या पडद्याआड होत असत. आजच्या रंगभूमीवर प्रवेश निर्गमासाठी रंगमंचाच्या दोन्ही बाजूंना शास्त्रगारे पात्रे (Wings) असतात; तसे संस्कृत रंगभूमीवर नव्हते त्यामुळे सर्व पात्राची ये जा ही मागून पुढे या पदार्ताने होई. त्याचप्रमाणे रंगमंचावर नघलेल्या पात्राला उद्देशून जेव्हा एखाद्या पात्राला काही मागण म्हणावयाचे असते

त्यावेळी 'पडद्याकडे तोंड करून' म्हणजे पाठीमागच्या पडद्याकडे पाहून त्याला बोलवे लागत असे हे उघड आहे.

या पाठीमागच्या पडद्याचा उपयोग संस्कृत रंगभूमीवर अनेक प्रकारे होत असे. एक दोन गोष्टी वर सांगितल्या आहेतच. त्या शिवाय रंगमंचावर दारु-विता न येण्यासारखे युद्ध वगैरे प्रसंग, आकाशवाणी, महत्त्वाच्या घोषणा, किंवा विशेष नाट्यपरिणाम साधण्यासाठी बोलवयाची वाक्ये इत्यादि 'नेपथ्ये' म्हणजे या मागील पडद्याआडूनच ध्वनित करण्यात येत. तत्कालीन रंगभूमीच्या मर्यादामुळे आणि दृश्याबद्दलच्या सवेतामुळे 'नेपथ्ये' या रंगरत्ननेचा उपयोग संस्कृत नाटकात थारथार केला जातो हे अभ्यासकाना माहीत आहेतच. अर्थात या रंगसूत्रनेने काही घेजेस उत्कट नाट्यपरिणाम देखील साधला जातो याची प्रतीती आजच्या रंगभूमीवर देखील येईल.

पात्राचा प्रवेश या मागील पडद्याआडून होत असे. महत्त्वाच्या पात्राचा प्रवेश साधताना हा पडदा रुद्रावदारपणे सरकविण्याची सोय असेल अशी कल्पना करता येईल. परंतु एखादी महत्त्वपूर्ण घटना घडली असेल, पात्राचा प्रवेश अचानक व्हावयाचा असेल, प्रवेश करणाऱ्या पात्राच्या द्वारे सभ्रम व्यक्त करावयाचा असेल, तर संस्कृत नाट्यात एक विशिष्ट तंत्र योजित आणि ते म्हणजे रंगमंचावर प्रवेशणाऱ्या पात्राने नेहमीप्रमाणे पडद्याआडून न येता, हा मागील पडदा उचलून (अपटीक्षेपेण) प्रवेश करावयाचा. हे प्रायोगिक तंत्र आणि त्यातील सजेताचा अथ संस्कृत नाट्याचे खास वैशिष्ट्य म्हटले पाहिजे.

संवादाला बाबतीत संस्कृत नाट्याला असेच काही सजेत करावे लागले आहेत. नाटकातील प्रत्येक माणस प्रेक्षकाना ऐकू गेलेच पाहिजे यात शका नाही, मग ते कितीही राजा असो, गुप्त असो किंवा आडोशाने बोटलेले असो नेहमीच्या व्यवहारात स्वतःशी वाटलेले उद्गार, दोन व्यक्तींचे राजा समापण, एखाद्याच्या माण्यावर दुसऱ्याने आडून केलेली टीका, इत्यादी गोष्टी असतातच आणि त्या दुसऱ्याला ऐकू जाणार नाहीत अशा वेताने आपण करीत असतोच. नाटकात एकीकडे नाटकीय पात्राना त्या ऐकू येणार नाहीत, २१

अगदी घेऊनच्या रागवत्या प्रेयकाळा मात्र ऐकू येतील, अशा रीतीने बोलाय
याच्या अवघतात. या विरोधमय अडचणीमुळे एक प्रकारची कृत्रिमता नाट्यात
निर्माण होते. आणि हा दुहेरा सत्रच मुचनिष्यासाठी काही सक्त योग्ये
अपरिहार्य होते. भरताने याला 'लोकधर्मी' म्हणून सहज, स्वाभाविक आणि
'नाट्यधर्मी' म्हणजे नाट्याने व्यक्त करावयाचा अभिनय असे नाव दिले आहे.
या तत्वाप्रमाणे सत्रांतर्गत मापणाचे माग पडताना 'सवश्राव्य' म्हणजे रग-
मचावराला पात्र व प्रेयकाळा या सर्वांना ऐकू येईल असे, 'प्रकाश' म्हणजे प्रकाश
उभय मापण, दुसरे 'नियतश्राव्य' म्हणजे प्रेयकाळा नेहमाच ऐकू येईल असे,
पण रगमचावराला पात्रांनी अजीवात एकावयाचे नाही किंवा काही पात्रांनीच
एकावयाचे, असे मापण. या नियतश्राव्य प्रमाणातील 'स्वगत' किंवा 'आत्मगत'
असे ज मापण असते ते पात्राने स्वतः प्रेयकाळा विश्वासात घऊन बोलल्या-
सारखे बोलवावे असते, आणि अशा स्वगत मापणातून त्या पात्राचे मनागत
प्रेयकाळा कळत असते. काही मापण दोन पात्रांनी स्वतः आपसात करावयाचे
असते, रगभूमीवरील इतर पात्रांनी ते न ऐकल्याचा गहाणा करावयाचा असतो,
याला 'जनान्तिक' म्हणजे दोन पात्रांनी 'गान्धर्व वादन, एकाग्रते' बोललेले असे
म्हणतात हे जनान्तिक दर्शनाच्याची मूलतः नाट्यातील पद्धती अशी असे का
गळणाऱ्या पात्राने उच्चार्था हाताचा अगडा आणि करागुली गती दाखून घऊन
मध्यात तीन मोठे फाऊन उच करायची, याला 'त्रिपतकरण' असे नाव
असून या अभिनयाने हे मापण जनान्तिक अवस्थांची सूचना मिळत असे.
कथाविकासाच्या ओगात एकाग्र गुंथित गोष्ट किंवा रहस्य प्रेयकाळा सामण्याची
जरूरी वाटली तर त्यावेळी 'अपघाय' किंवा 'अपवारत' पद्धतीने म्हणजे
इतर गान्धर्व पात्रांना 'वादन' हे मापण न्हटले जाई. आणि ते म्हणताना
पात्राने इतर पात्राकडे पाठ करून प्रेयकाळामोर हे रहस्यप्रकाशन करावयाचे,
असा हा सक्त योग्य वाई. रगभूमीवर नसलेल्या पात्राला उद्देश्य गेल्याना
पट्टाकडे ताई करून गळण्याची एक पद्धती होती, किंवा उद्देश्य वर केला
आहे. पण ज्या पात्राला उद्देश्य बोलवावे ते पात्र पुढे थोड्या वेळाने
रगभूमीवर यायचे नसेल, किंवा गीत पात्र अवस्थाने आणि मुत्सुंगीत नाट्य

दृष्टान्त्या दृष्टीनेही त्या पात्राचे रंगभूमीवर येणे इष्ट नसेल, तर संस्कृत नाट्यात 'आकाशभाषित' योजण्याची पद्धती आहे. रंगमंचावरील पात्राने 'आकाशे' म्हणजे वर, आपण गॅलरीकडे पाहू त्याप्रमाणे, एका बाजूला पाहून भाषण म्हणावयाचे. आणि नमलेल्या पात्राचे उत्तर ऐकल्याचा अभिनय करून त्याचे भाषणही आपणच म्हणावयाचे, असा हा मकेत आणि अभिनयप्रकार आहे.

सवाद बोलण्याच्या या तऱ्हा आणि त्या व्यक्त करणारा सांकेतिक अभिनय नाट्यदृष्ट्यातील काही आवश्यक गोष्टी लक्षात घेऊनच भरताने सांगितले आहेत हे त्याच्या लक्षधर्मी आणि नाट्यधर्मी या भेदावरूनच उघड होते. नाट्यात कितीतरा भाग असा असतो की जो प्रेक्षकांनी कल्पनेने जाणून घ्यायचा असतो, मानून घ्यायचा असतो. नाट्यातील हे अपरिहार्य मानीव (make believe) आजही नाहीसे झालेले नाही, कधीच नाहीसे होणार नाही. सवादातील वरील 'स्वगत' आणि 'उघड' हे प्रकार मराठी रंगभूमीवरील रूढ होतेच. आधुनिक नाट्यतंत्राच्या प्रभावाने वास्तववादाकडे आपण अधिकाधिक वळू लागलो तेव्हा सवादाचे वरील प्रकार कृत्रिम म्हणून आपण वर्ण्य केले, हे ठीकच आहे. परंतु मुळात त्यात नाट्यातील 'मानून घेण्याचा' भाग आहे. येवढे लक्षात ठेवायला पाहिजे



रंगमंचावरील प्रयत्न दृष्ट्याच्या मांडणीत अगदी टळक गोष्टींचा उपयोग त्या काली शक्य असावा. शिलातल, सिंहासन, रथ अशा काही गोष्टी मांडल्या जात असल्यात. मार्काचे बरेचसे प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीवर सोपविले जात असावे आणि काही सूचक प्रतीकाने साधले जात असावे. शेक्सपियरच्या नाट्याप्रमाणे संस्कृत नाटकात जी स्थल वारं व्यक्ती याची दीर्घ आणि रेखीव वर्णने आदळ तात त्याचे प्रयोजन नेपथ्यरचनेची उणीव भरून काढून प्रेक्षकांच्या कल्पनेला शाब्दिक साहाय्य देणे हेच असले पाहिजे. शरीरावयवाचा सांकेतिक अभिनय याच उद्देशाने विस्तारपूर्वक सांगितलेला आहे.

प्राकृत सट्टकात अकार्षणी 'जवनिक्कन्तर' असा प्रयोग आहे. पुढील काळात दर्शनी पडदा आला असल्यास न कळे. परंतु संस्कृत नाटकात जवनिक्क किंवा यवनिक्क या शब्दाने पडदापेक्षा ग्रीम वेष्टातून आलेले पडद्याचे

‘कापड’ हाच अर्थ अभिप्रेत असतो. ग्रीक रंगभूमीच्या परिणामाचा जसा इथे सधेव नाही त्याचप्रमाणे प्रत्यक्ष पट्ट्याचाही नाही. भाषाने ‘ऊरुभङ्ग’ नाट्यात ‘यवनिकास्तरण’ असा शब्द वापरला आहे तो ‘आच्छाटनाचे वस्त्र’ येवढ्याच अर्थाने.

[<]

संस्कृत नाट्याचा अखेरचा महत्त्वाचा विशेष म्हणजे त्यात शोकात्म नाट्य नाही, ट्रॅजेडी नाही. ग्रीक नाट्य आणि गेक्सपिअरची नाटके याच्या तुलनेने, ट्रॅजेडीचा अभाव हा अनेक विचारवनांना संस्कृत नाट्याचा नुसता विशेष असे वाटत नाही, तर संस्कृत नाट्याची ही विशेष उणीव वाटते. जीवनाचे खोल आणि गंभीर चित्रण ट्रॅजेडीत असते. संस्कृत नाट्य त्या मानाने धिटे पडते, असा मनाचा प्रश्न होणे शक्य आहे. पण हा प्रश्न अधिक व्यापक स्वरूपाचा आहे हे आरम्भाच लक्षात घेतलेले बरे.

शोकात्म नाट्यात मानवी जीवनाचे दुःख, हृदय पिळवटून टाकणारी व्यथा-वेदना आणि जीवनाचा खोल अर्थ सुचविणारे तत्त्वज्ञान यांचे हृदयस्पर्शी प्रतिबिम्ब असते. संस्कृत नाट्यकारांना मानवी जीवनाचे दुःखच कधी कळले नाही अशी जर कोणी कल्पना करून घेतली तर ते नुसते प्रामादिक नव्हे, हास्यास्पद होईल. त्रैलोक्यातील सुखदुःखात्मक भाव नाट्यात प्रकट होत असतो असे भरताने म्हंटले आहे. त्याचाच अनुवाद करून कालिदास म्हणतो की सत्त्व, रज आणि तम या तीन गुणानून उफाळणारे लोकचरित आणि त्याशी निगडित असलेल्या हर्षशोकादि नाना भावना नाट्यात दिसून येतात.^{१२} संस्कृत कवींनी लिहिलेल्या नाटके पाहिल्या म्हणजे शोकभावनेचे, करुणरमाचे चित्रण त्यांनी किती प्रमाणीतने केले आहे ते कळून येईल. उदयनाचा वामनवत्सेनइलचा शोक; शकुन्तलेच्या, वासवदेचेच्या, सीतेच्या अतरातील मर्मभेदक व्यथा; दुष्यन्ताच्या आणि रामाच्या वेदना; भीमाकरिता द्रौपदी आणि युधिष्ठिर यांनी केलेला विलाप; चारुदत्त आणि चर्चनदास यांना मुळावर देण्याच्या प्रसंगी निर्माण

झालेले कारुण्य, क्लिबहुता, शकुन्तला सासरी पाठविश्याच्या घरगुती प्रसंगी देखील कण्व आणि इतर आश्रमवासी यांना आलेले गहिवर अशी करुण भावनेची कितीतरी चित्रे मनापुढे तरळत येतात. 'शाकुन्तल', 'मृच्छकटिक', 'उत्तररामचरित' इत्यादि नाटकांत तर सुखान्त झालेला असूनही मनावराल कारुण्याचा टप्पा पुसला जात नाही जीवनातील सुखदुःखाची भाषा करुणाच्या शास्त्रकारांना आणि नाटककारांना दुसऱ्या कळले नाही असे कसे म्हणता येईल ? संस्कृत नाट्यात कारुण्य आहे, शोक आहे. भरभूमीसारख्या लेखक तर करुण भावनेलाच जीवनात अग्रस्थान देतो. परंतु शोक असूनही संस्कृत नाट्यात शोकात्म नाट्याचा बंध (Formal Tragedy) नाही, अशी ही वस्तुस्थिती दिसते. याची कारणे शोयली पाहिजेत.

शोकात्म नाट्याचा हा प्रश्न कथावस्तू, सविधानशाची मांडणी, पात्र-निर्मितीच्या कल्पना, भावदर्शन, रंगभूमीचे प्रायोगिक संकेत अशा अनेक गोष्टींशी आपापल्या पराने निगडित आहे. रंगभूमीवर कोणत्या गोष्टी दाखवू नयेत, यासंबंधी बरेच वर्ज्यावर्ज्यांचे नियम नाट्यशास्त्रात आहेत उदाहरणार्थ श्रुघ्न, आर्लिभन, शयन व निद्रा, मारामारीचे व युद्धाचे प्रसंग, मृत्यू इत्यादि गोष्टी नाट्यात दाखवू नयेत असा हा दडक आहे ^{१३} यांमुळे प्रमुख पात्रांचा मृत्यू दाखविणारे शोकात्म नाट्य रचले गेले नाही असे वाटणे स्वाभाविक आहे. परंतु भरताच्या दडकामुळे संस्कृत नाट्यात शोकात्मिक्त झाली नाही असे म्हणणे बरोबर होणार नाही. थोडा विचार वेळानंतर असे दिसून येईल की वर्ज्या वर्ज्यांचे असे नियम अनेक कारणानी रूढ होतात. नाट्यप्रयोग ही सामुदायिक आस्वादाची गोष्ट आहे. प्रेक्षकांत विविध संस्कारांचे आणि वेगवेगळ्या पातळीवरचे लोक असतात, स्त्रिया असता, मुले असतात. हा समिष्ट जमाव लक्षात घेतला म्हणजे अभिव्यक्तीचे काही नियम आवश्यकच होतात. आपल्या संस्कृतीप्रमाणे काही गोष्टी जाहीरपणे करणे किंवा त्यांचे प्रदर्शन करणे हे उचित नाही. शयन, निद्रा इत्यादि गोष्टी अशतः औचित्याच्या तत्त्वाप्रमाणे आणि अशा स्वाभाविक असूनही नाट्योचित नसल्यामुळे रंगभूमीवर दाखविण्याची जरूर नसते याशिवाय, रंगभूमीच्या म्हणून काही मर्यादा असतातच. आणि प्रायोगिक तऱ्हा कितीही

प्रगत झाले तरा वाहने आणि प्रवास, युद्ध, मोठ्या जमावाचा हलकटोळ, इत्यादी गोष्टी प्रत्यक्ष रंगमंचावर कथा प्रदर्शित करणार ? भरताचे वर्ज्यावर्ज्याचे नियम काही नैतिक बुद्धूपातून निर्माण झाले अशी कल्पना करण्याऐवजी त्या नियमांच्या माग जी सांस्कृतिक आणि रंगभूमीविषयक दृष्टी आहे ती समजून घेणे अधिक महत्वाचे आहे

या अनुरोधात नाट्यरचना आणि प्रयोग यासंबंधी भरताने मांडलेली रित्रारखणी अर्थाच महत्वाची आहे. नाट्यकथा म्हणजे केवळ काही घटना, शारांतरक आणि मौक्तिक घडामोडी, अशी कल्पना भरताच्या नाट्यशास्त्रात नाही. नाट्य हे जीवनाचे प्रतिबिम्ब आहे आणि त्या दृष्टीने जीवनातील घटना व प्रसंग नाट्यात चित्रित होतातच. परंतु नाट्याचा मूळ या घटनाशी साक्षात असण्या ऐवजी, या घटनानी जी मानविक स्थित्यंतरे होतात त्याच्याशी अधिक आहे. आणि म्हणूनच मृत्यू किंवा युद्ध याच्या दृष्ट्यात्मक चित्रणापेक्षा त्यानी उत्पन्न केलेला मनोमात्र नाट्यकाराने वर्णन करणे आणि नगनी तो अभिनयाच्या अगानी प्रकट करणे नाट्यात अधिक अवश्य आहे.

त्याचप्रमाणे कथेचा विकास म्हणजे नायकाने काही ईप्सित प्राप्त करून घेण्यासाठी केलेल्या प्रयत्नाचे दर्शन. नायक हा आदर्श व गुणी असल्याने त्याच्या प्रयत्नात विघ्ने भली तरी शेवटी त्याला यश लाभल्याशिवाय राहणार नाही अशी श्रद्धा संहृत नाट्याची कथा आणि त्या कथेच्या नायकाचे चरित्र याच्या मुळाशी आहे. म्हणूनच संहृत नाट्यात कितीही उत्कट शोकभावना प्रकट झालेली असली तरा नायकाच्या यश सिद्धीने नाटकाचा शेवट झालेला दिसते. संहृत नाटक सुगम असे याचे कारण प्रेक्षकांना मुग्धवाक्याचे एवढेच खरोखर नाही : हा सुगम एका विशेष श्रेष्ठून आलेला असतो.

याचा अर्थ असा की शोकात्म नाट्याचा प्रश्न केवळ एक वाङ्मयीन किंवा प्रयोगविषयक प्रश्न नव्हे. त्याचा सत्त्व जीवनाशी आणि जीवनविषयक तात्त्विक दृष्टिकोनाशी आहे काही जीवनविषयक मूल्ये आणि श्रद्धा याचा स्वीकार नैला तरच शोकात्म नाट्य समवेळ, एरव्ही नाही. ग्रीक आणि रोमनभरचे नाट्य याच्या उदाहरणाने हा मुद्दा स्पष्ट होईल. ग्रीक नाट्यात देव आणि दैव या

शक्ती आहेत. या प्रबल शक्ती मानवी प्रयत्नाचा आणि मानवाचा, प्रसंगी अर्ध दैवी व्यक्तीचा देखील, त्याच्या लहरीप्रमाणे चुराडा करतात. या शक्तीशी झुज देताना एखादी महान व्यक्ती जे विलक्षण धैर्य दाखविते त्याने आपण दिपून जातो, उत्तेजित होतो, आणि या लढ्यात त्या व्यक्तीचा जो अंत होतो त्याने आपल्या हृदयात काढण्याचा, सहानुभूतीचा पूर दाटून येतो. त्या व्यक्तीच्या उज्ज्वल जीवनाने आपल्यालाही उन्नत झाल्यासारखे वाटते, पण तिचा नाश आपल्याला चटका लावल्याशिवाय राहत नाही. ही शाकात्मिका ग्रीक नाट्यात अशी शोकात्मिका निर्माण झाली ती देव व देव याभिपयी ग्रीकांच्या ज्या कल्पना होत्या त्यांना अनुसरून. भारतीय तत्त्वज्ञानात ह्या कल्पनाच नाहीत. देव म्हणून बाही वेगळी निष्ठुर लहरी शक्ती आहे अस आपण मानित नाही. शक्तिमात्राचे प्रत्यक्ष आचरण, त्याचे पापपुण्य, आणि मचित हेच देव जीवनाचे भोग मनुष्य भोगतो ते आपल्याच कर्मांचे फल म्हणून. भारतीय तत्त्वज्ञानातलं देव लहरी, मत्सरी, सहारात आनंद मग्नारा असा नाहीच. तो पक्षपातीही नाही. उलट दुष्टाचे निर्मूलन करून सज्जनाना मरभण देणारा असा तो आहे! ह्या श्रद्धा स्वीकारल्या म्हणजे लहारा कदा ममरा दैवाच्या सामर्थ्याने धीर पुरुषाचा नाश होण्याची शक्यता उरत नाही, आणि मग श्रद्धा प्रकारची शोकात्मिका पण संभवत नाही.

शेकसपिअरच्या शोकाम नाट्यात दैवाची प्रतिकूलता असते परंतु एखाद्या महान पुरुषाचा नाश घडून येतो तो त्याच्या स्वभावानांल काही अनिरीती विनोयामुळे. मॅकवथची अती महत्त्वाकांक्षा, ऑथेलोचा सारासार विवेक नष्ट करणारा मत्सर, हॅम्लेटचा निद्रिय संविनारा अतिप्रिचारीपणा — या विनोयांनी त्याच्या जीवनाचा अंत झालेला आहे असे आपणाला दिग्न येत. संस्कृत नाट्यात नायकाचे चित्रण आदर्श म्हणून करावयाची प्रथा होती त्यामुळे 'गुणा दोषायन्ते' असे स्वभावज्ञान साहजिक नाट्यात सादर होऊ नये. यद्दून महत्त्वाची गाष्ट अशी की भारतीय तत्त्वज्ञानाप्रमाणे मानवाचे जीवन हे पुण्यार्थात मारण्याचं आहे. मानवाची प्रिया म्हणजे कोणत्यातरी पुण्यार्थाच्या मिडीमाठी पणती वाटचात ही वाटचाल करताना गुणी, प्रामाणिक, प्रयत्नशील मनुष्य

के हानरी सिद्धीला पोहोचल्याशिवाय राहणार नाही, अशी श्रद्धा या तत्त्वज्ञानात अभिप्रेत आहे. पुढप्रार्थासाठी घटपटणारा नायक अनेक संकटातून आणि दुःख अनुभवातून जाई; त्याच्या सहनशीलपणाचा आणि शारारिक, मानसिक सामर्थ्याचा अन्त लागण्याची वेळ येईल, पण त्याचा अन्त होणार नाही; शेवटी मिठीचे फक्त त्याला निश्चिंत प्राप्त होईल. या श्रद्धेप्रमाणे पुन्हा शोकात्म नाट्य असममानीय ठरते. उभय दृष्टीने शोकात्म नाट्याचा प्रश्न असा जीवनविषयक तत्त्वज्ञानात गुंतलेला आहे.

या प्रश्नाचा आधुनिक दृष्टीने निचार करताना पुष्कळांना असे वाटेत की ही जीवनविषयक दृष्टी सशेष आहे, आणि या श्रद्धा अपुऱ्या आहेत, फक्त्या आहेत, अ वास्तव आहेत. असे मानावयाचे म्हटल्यास जीवनविषयक मूलदेव बदलली पाहिजेत ती बदलली तर ग्रीक नाट्याप्रमाणे किंवा रोमनपिअरच्या नाट्याप्रमाणे दार्शनिकेची रचना आसल्याकडेही होऊ शकेल. इंग्रजीच्या वळणाने आपण रोमनपिअरच्या नाट्य मराठीत आणली तेव्हा मराठी गृहभूमी वर टुंजेडी अक्षरीत झाली हे आपल्याला माहीत आहेच. पुढे रोमनपिअरच्या तऱ्हेचे अनुकरण करून नाट्याचार्य ग्राडिन्सकी 'मातृभूमी', 'सवाई माधवरावांचा मृत्यू' आणि गडग्न्यानी 'एकच प्याला' अशी नाट्ये रचली. आणि मग निपरात देव आणि नायकाच्या स्वभावातील काही प्रत्येकाचे दोष यांचे चित्रण करण्याची प्रथा रागभूमावर रुढ झाली हा इतिहासही आपल्याला माहीत आहे. परंतु असे चित्रण करताना आणून काही श्रद्धा द्यावल्या आहेत, सोडून दिल्या आहेत, याचा विस्मय पडू देऊ नये. मंस्कृत नाट्याच्या उमान्यात या श्रद्धाचा लोप व्हावा अशी परिस्थिती कधी निर्माण झाली नाही. आणि म्हणून जीवनाचे आदर्श प्रतिबिंब दाखविणाऱ्या नाट्याला दार्शनिकेची वाट चालण्याचे कारण पडले नाही.

मला वाटते की हा प्रश्न याहून अधिक सोपे आहे. टुंजेडीची रचना करावयाची म्हणजे प्रत्यक्ष जीवन आम्हाला दिसते तसे घालववावाच्या भूमिने-वरून रंगवायचे, किंवा काही जुन्या श्रद्धा सोडून द्यावयाच्या, येवढेच नाही. टुंजेडीला काही श्रद्धा सोडवून लागल्या तर तमच्या ~~कधीकधी~~ काळात

लागतात. टूजेडीचे सामर्थ्य दुःखाचे चित्रण आणि नायकाचा अन्त यावर अवलंबून नाही विरोधी शक्तीशी ज्या धैर्याने त्याने झुज घेतली आणि स्वतःचा नाश ओढवून घ्यावा लागला तरी विरोधी शक्तीहून आपण अधिक महान असल्याचा जो प्रत्यय त्याने आणून दिला त्यात टूजेडीचे खरे सामर्थ्य आहे. नायकाला विरोधी असणाऱ्या या शक्ती प्रतिगामी आहेत अशी एक श्रद्धा या द्विधात अनुस्यूत आहे हे बारकाईने लक्षात घेतले पाहिजे. विरोधी शक्तीचे असे दर्शन मिळत असल्याचे, आणि नायक धैर्याची वेवढी उची गाठू शकतो, त्यावर शोकात्म नाट्य अवलंबून राहील, हे यावरून दिसते. जीवनाच्या काही श्रद्धा आणि मूर्खे अशी असतात की प्रत्यक्ष अनुभवात त्याची पायमल्ली झालेली दिसत असली तरी नाट्याच्या बन्धात, म्हणजे मोठ्या समूहाने एकत्र येवून घ्यावयाच्या अनुभवात, या श्रद्धास्थानाना जपणे जरूर असते. गडकन्यानी 'पुण्यप्रभाव' नाट्यात वृद्धावनाचे हृदयपरिवर्तन झालेले दाखविले त्यावर बहुतेक सर्व टीकाकारांनी वास्तववादाच्या भूमिनेवरून प्रहार केले आहेत; आणि एका बाईच्या घडणुकेच्या माणूस असा एकाएकी 'गाय' बनलेला दाखविणाऱ्या गडकन्याना हास्यास्पद ठरविले आहे. पण जरा द्यात आणि तत्स्थ दृष्टीने विचार केला तर दिसेल की येथे प्रश्न आहे तो खलपुरुषाच्या परिवर्तनाचा आणि नाटकाचा सुष्ठान्त साधण्याचा नाही. प्रश्न आहे स्त्रीच्या पात्राचा, स्त्रीच्या समानाचा (A woman's honour). जीवनाच्या अनुभवात स्त्रीच्या समानाची धुळधाण करणारे नरपशू असतीलही, परंतु नाट्यदर्शनाच्या सामूहिक वेदीवर एक असहाय स्त्री अशी बळी पडलेली दाखविली तर सर्वसाधारण माणसाची जीवनावरचीच श्रद्धा उडून जाईल ! स्त्रीच्या समानाचे रक्षण करण्याकरिता जगात युद्धे झाली असे इतिहास आपल्याला सांगतो. आपले रामायण आणि महाभारत यातूनच स्फुरले आहे. स्त्रीच्या समानासाठी तिथे एका मानवी गटाचा विध्वंस करायला मानवाने मागे पुढे पाहिले नाही, तिथे एका स्त्रीचा नाट्यासाठी बळी पडा देता येईल ! आता स्त्रीचे पारित्य व समान हे मुख्यच आम्हांला मान्य नसेल तर मोठे वेगळी माणस मुद्दा असा की शोकात्म नाट्य निर्माण व्हायला मिळा त्याची

निर्मिती न होण्याला अशा काही जीवनविषयक श्रद्धा आणि मूल्ये याची दृढ वैयक्तिक अगोदर सिद्ध असावी लागते. अगदी अलीकडे, अमेरिकन नाट्यकाराच्या ज्येष्ठ पिढीतील अग्रगण्य नाट्यकार आर्थर मिलर याने 'ट्रुसिक्ल' नावाची शोकात्मिका रचली ती एक जुना ऐतिहासिक काळ घेऊन. जादूटोणा व भुताटकी यावर विश्वास असणारा एक गट आणि ख्रिस्ताच्या उपदेशाप्रमाणे वेचळ ईश्वराने विश्वास असणारा दुसरा गट यांच्या द्वंद्वाने ही शोकात्मिका आकार घेत म्हणजे इथे काही गंभीर श्रद्धाचा प्रश्न आला. काही विशेष श्रद्धामूल्यामुळे जशी ट्रॅजेडी निर्माण होते तशी दुसऱ्या काही मूल्यामुळे ट्रॅजेडी रचताही येत नाही, असे या उदाहरणावरून दिसते. संस्कृत नाट्यांतील शोकात्मिकेचा प्रश्न अशा रीतीने भूमिनेवरून पाहणे आवश्यक आहे.^{१४}

संस्कृत नाट्यात शोकात्मिका का नाही याची कल्पना बरील एकादर विवेचना करून यावी. मात्र संस्कृत नाटकात शोकात्मिका मुळीच नाही असे नाही. भासाची 'ऊरुमङ्ग' आणि 'कर्णभार' ही एकाची नाटके शोकात्मिका आहेत असे माझे मत आहे. मीमांसी गदायुद्ध सेतून दुर्योधनाच्या माझ्या चिरद्वेष्या गेल्या, त्यानंतरच्या त्याच्या जीवनाचे मृत्यूपर्यंतचे अंगरेचे क्षण 'ऊरुमङ्ग' नाटकात भासाने नाट्यरूपाने टिपले आहेत. 'कर्णभार' नाटकात कर्णाच्या जीवनाचे अंगरेचे दर्शन आहे. या दोन्ही एकाविकाची शोकाम नाट्याला अनुकूल अशी रचना करण्यासाठी भासाने महामारतातील व्यक्तिचित्रणाचा आदर्श पार पददून टाकला आहे. महामारतातील दुर्योधन आणि कर्ण ही दोन्हीही खल पात्रे. त्यांचा मृत्यू हे त्यांना मिळालेले पापकर्मांचे फल. ही भूमिका घेतली तर ही शोकात्म नाट्ये होणार नाहीत. ज्या प्रमुख पात्राचा मृत्यू किंवा विनाश दालविला अमतो त्याची व्यक्तिरेखा एका महान पण शुद्धीची व्यक्तीची रेखा अशी रंगविली नाही तर त्या पात्राच्या मृत्यूने आपल्याला सहानुभूती वाटणार नाही, त्या व्यक्तीच्या उदात्ततेचा टप्पा आपल्या मनावर उमटणार नाही; आणि मग अकारण घडलेल्या प्रत्येक जीवनाचे जे गर्भीत दर्शन होते तेही होणार नाही. महामारताच्या कथेत असे झाले आहे. त्यामुळे कर्ण-दुर्योधनाचा मृत्यू दृष्टावा सत्कार आणि सज्जनाचा विजय या कोटीत येऊन, शोक वाटण्याऐवजी हर्ष आणि

समाधान याचा अनुभव येतो. भासाने दुर्योधन आणि कर्ण यांना म्हाननेच्या भूमिजेवर उभे केले आहे. दोघेही कृष्णाच्या आणि पांडवाच्या रूपाने भाव-
रित झालेल्या दैवी आणि प्रकृत शक्तीशी निरूपित झुंज घेतात आणि यात त्यांच्या अगचे तेज आणखी उज्ज्वल होते. या दोघांची भूमिका न्यायाची होती इ मूर्चित करण्यामाठी भासाने त्यांच्याभोवती सहानुभूतीचे वातावरण निर्माण केले आहे. भीम गदायुद्धाचा नियम मोडून क्षत्रियाला अनुचित वागला हे भासाने प्रभावीपणे दाखविले आहे; आणि मरणापूर्वी दुर्योधनाची त्याच्या आईवडिलांशी, राण्याशी आणि एकुलत्या पुत्रांशी समरागणावर भेट झाल्याचे दाखवून त्यातून दुर्योधन हा गुरुजनाविपर्या श्रद्धा आणि आदर बाळगणारा पुत्र, प्रेमळ पण मानी पण आणि अत्यंत यत्सल पिता असल्याचे दर्शनिले आहे. 'कर्णमार' नाटकानेही शत्र्याची व्यक्तिरेखा महाभारताप्रमाणे कर्णाला विरोधी न दाखवित अत्यंत अनुकूल अशी रंगवून, आणि कर्णापासून पांडवाच्या खाठी कवचकुडले हिरातून घेतल्यावर एका उद्धास मोळ्या जीवाला आपण जमविले याचा पश्चात्ताप इन्द्रालाच झाला असे दाखवून, कर्णाच्या भोवती विलक्षण सहानुभूतीचे वातावरण भासाने निर्माण केले आहे. या चित्रणाच्या जोडीला भासाने या दोन्ही व्यक्तींमध्ये एक स्वभावविरोध असा दाखविला आहे की त्या स्वभावांमुळेच त्यांचा विनाश घडून येतो असे आपल्याला वाटते. दुर्योधनाचा मानीपणा आणि कर्णाचे अभयार्थ ओदार्य त्यांना विनाशाकडे नेचून नेतात. या स्वभावधर्मांचा कुठे लगाम घालता आला असता तर त्यांचा विनाश होना ना. असा मनाचा ग्रह भासाच्या नाट्यरचनेमुळे होतो. परंतु अग्रेसरीय, दुर्योधन आणि कर्ण मृत्यूला झळ करतात ते हसनमुत्ताने. या अग्रेसर्या क्षणां खेड नारी, रत नारी. आपल्या स्वभावधर्मांप्रमाणे जे शक्य होणे ते आपण खरे केले, असे समाधान दुर्योधन आणि कर्ण यांना आहे. त्यांचा मृत्यू प्रयत्न किंवा कल्पनेने पाहताना आपण काहीतरा प्रत्यक्षारी पण इव्य, उग्रत पाहिले असे आपल्याला वाटते. यामुळेच ह्या ऐकानिका शोकात्म नाट्याचा रचनाकथ घेऊन आल्या आहेत असे म्हणता येते. या चित्रणासाठी भासाने महाभारत जसे दाखला मारले, तसे भरताचे वर्णनांच्यांचे नियमही चुकान

दुमरे व्याख्यान
संस्कृत नाट्यरत्नोपे वव्य
आवृत्ती आणि आदय

(१) समीक्षेतील अडचणी :

दीर्घ काल — ठरलव्य साहित्य थोडे

कालनिर्णयाची अशक्यता

भूमिका — एक उदाहरण — एकदर महत्वाचे नाट्यसाहित्य

(२) दृश्यरूपकातील वर्गीकरण : दोय

वेगळ्या दृष्टीने समालोचन

(३) प्रणयप्रधान नाटके :

(अ) प्रणयप्रधान दरवारी नाटक : उदाहरणे; सनंसाधारण
महत्वाचे विवेच

(ब) सामाजिकाकडे कळ : दरवारी व सामाजिक वातावरणाचे
मिश्रण

खामात्रिक व अदभुत याचे मिश्रण

(क) सामाजिक नाटक : 'प्रकरण-नाट्य'

(४) पुनर्जीवनाची नाटके :

'गीलना'च्या नाटकातील सुनारह, मेळकर आणि का नात्म
वातावरण

पुनर्मौलनाची नाटके मुखान्त असुनही गभीर
प्रणयाचे गभीर व खोल चित्रण
उत्कृष्ट नाट्याची निर्मिती

(५) वीरराजाची नाटके :

वीर याचा व्यापक अर्थ

(अ) चरित्रात्मक नाटक

(आ) व्थायोग व डिम

(इ) वीर व गृहकार

(ई) राजकीय हेतूने स्फुरलेली नाटके

(उ) राजकारणी नाटक — तत्त्वसंवाद

(६) हास्यरसाची नाटके :

हास्यरसाचे स्थान व चित्रण — सूत्राचा प्रयत्न

कालिदासाचा फललेख प्रयोग

प्रहसन — वैशिष्ट्ये

— एक चांगले उदाहरण

(७) तत्त्वप्रचाराची नाटके :

धार्मिक प्रचार

प्रतीकात्मक नाटक

(८) रचनेचे इतर बंध :

एकाकी नाटक

माण — एकपात्री नाटक

(९) सत्राचे प्रयोग :

(अ) भाषांचे कृत्रुत्व : पूर्वसंवादातील सुधारणा — दिग्गज

रसमंच — मध्य दृश्याचे दर्शन — सोंगाची

योजना — मानुषीकरण — स्वप्नदर्शन

- (आ) नाट्यज्ञ नाटक — 'गर्भनाटक'
- (इ) बाहुल्याचा खेळ
- (ई) स्फटिकाची मित — नेपथ्यरचना
- (उ) नृत्यनाट्यार्ची योजना

[१]

संस्कृत नाट्याचे सर्वसाधारण आणि काही असाधारण विशेष पाहिल्यानंतर आता संस्कृत नाटकाच्या समार नजरेखालून घालण्याचा आहे. भासापासून राजशेखरापर्यंत म्हणजे जवळजवळ हजार चारांजे वर्षांचा दीर्घ कालखंड या अवलोकनात अभिप्रेत आहे. इतक्या दीर्घ कालात कितीतरी संस्कृत प्राकृत नाटके लिहिली गेली असतील. परंतु त्यापैकी फार थोडी आज उपलब्ध आहेत; काहीचा उल्लेख वाङ्मयसमीक्षेच्या ओघात ऐकायला मिळतो; गरीबीची सर्व फालाच्या अथाग उदरात गडबड झाली आहेत. या दृष्टीने संस्कृत नाट्याचे नमुने शोधून काढण्याचा प्रयास काहीसा नुटित, अपुरा द्रष्ट्याचे आणि काही अंशी अनाकिक द्रष्ट्याचे भय आहे, हे कबूल नेलेच पाहिजे. परंतु नष्ट झालेली नाटके पुन मिळण्याचा सभ्य कमी असल्याने उपलब्ध नाट्यसाहित्याचाच परामर्श घेण्या- शिवाय दुसरा मार्गच ठरलेला नाही. मात्र आहे त्या साहित्यावरून निष्कर्ष काढताना, विसंगती आणि असंगती होऊ दिली नाही म्हणजे त्रिभुवन दिशाभूल होण्याचे कारण नाही. इतके स्वीकारण्याला अडचण वाटू नये.

दीर्घ कालाच्या मानाने उपलब्ध साहित्य फार अल्प आहे ही एक अडचण. अर्शाच दुसरी अडचण म्हणजे निश्चित कालाचा, निर्धीचा अभाव. ही अडचण तर सर्वच संस्कृत साहित्याच्या अभ्यासात नडते. व्यास, वाल्मीकी यांच्याप्रमाणेच भास, कालिदास इत्यादि नाटककारांचा निश्चित काल अद्यापही ठरविता आलेला नाही; आणि जेव्हा हर्ष, भवभूती, राजशेखर अशा काही नाटककारांचा काल बराच स्पष्टपणे ठरविता येतो, तेव्हा देखील ती भाषा आपण योजितो ती निर्धीची नगून घनकार्या अवते ! या परिस्थितीने ऐतिहासिक काळ, कालानुक्रम, विविध कालगणने आणि त्या त्या कालगणनातील वाङ्मयीन प्रवृत्तींची दिशा यांच्या संदर्भात

वाङ्मयीन कृतीचा परामर्श घेणे ज़रूरत असक्य आहे. असा परामर्श घेता आला असता तर संस्कृत नाट्याच्या त्रिकासाचा आणि अध्यागतीचा आलेख तयार करता आण असता आणि काही निष्पत्ती दृढपणाने संग्रहित करता आले असते.

परंतु या दोन्ही अडचणी नाट्याच्या विवेचनाच्या दृष्टीने राजूला ठेवता येण्यासारख्या आहेत. एकातर आसल्याना नाट्य राज्याचा इतिहास पाहावयाचा नाही. ऐतिहासिक अभ्यासाला कालनिर्णय आणि कालानुक्रम या गोष्टी आवश्यक आहेत. परंतु हा अभ्यास सर्वांक्षेच्या पातळीवरून करावयाचे म्हटल्यास कालाचा मानरा तेवढी वागायला नको. याचे कारण असे की, प्रत्यक्ष कलाकृती स्थलकालाच्या आणि विशिष्ट सांस्कृतिक त्रिका सामाजिक पथनानी मर्यादित झालेली असली तर एक कलाकृती म्हणून तिचे स्वतंत्र आणि निरपेक्ष अस्तित्व गारव्यास मान्य करता येते. कालिदासाचे 'शाकुन्तल' नेह्या लिहिले गेले हा प्रश्न बाळग्याच्या इतिहासकाराला सतावून सोडील, पण शाकुन्तलाचा आख्याय घेणाऱ्या रसिकाला या प्रश्नाचे काय होय ? हे पुरे की भारतीय जीवनाच्या आणि संस्कृतीच्या कोण्या एका विशिष्ट काली हे नाटक लिहिले गेले; म्हणूनच त्यात दुष्यन्तासारखा गुरुपत्नीक राजा हा नायक झाला; आकाशमणि, श्याप, स्वर्ग आणि पृथ्वी यामधील मर्या आणि अमर्या अशा व्यक्तींची ये-जा, इत्यादी गोष्टी आरंभ कालिदास कर आरंभ सततान उन्मत्त असता तर त्याचा नाट्यनायक गुरुपत्नीक झाला असता, आणि दुष्यन्ताचा स्मृतिनाश झालेला दाम्पत्रियासाठी त्याने दुर्वाण-दापाची योजनाही केली नमती. पण विशिष्ट स्थलकालाचे आणि सामाजिक श्रद्धा-समजुतीचे असे बंधन एकदा स्वीकारल्यावर शाकुन्तलाचे नाटक म्हणून रसग्रहण करताना किंवा मूल्यमपन करताना बाळग्या अभ्यासकाला काय अडचण येणार आहे ? कलाकृतीची ही निरपेक्ष आणि स्वतंत्र बैठक कालप्रवाहाशी तशी नावलेली नाही. प्रस्तुत विवेचनात ही बैठक महत्त्वाची आहे.

इतर अनेक प्रसारच्या साहित्याप्रमाणे अनेक संस्कृत नाट्येही कालाच्या प्रवाहात नष्ट झाली असली पाहिजेत त्यामुळे हळूहळू वागणे साहित्यिक आहे.

वाङ्मयीन इतिहासाची अपूर्णता आणि रसिकांचा वचित आस्वाद या दोन्ही दृष्टींनी ही हानी मोठी आहे. संस्कृत नाट्यसाहित्याविषयी बोलताना १९१०-१२ च्या सुमारास सापडलेली मासाची लहानमोठी तेरा नाटके, कालिदास, हर्ष, भवभूती, राजशेखर, यांची प्रत्येकी तीन आणि शुद्धक, विशाखदत्त, भट्टनारायण यांची प्रत्येकी एकेक, अशी तीसएक नाटकेच मुख्यतः दृष्टीसमोर येतात. या शिवाय प्रहसन, भाण इत्यादी विशिष्ट प्रकारांची आणि प्रतीकरूप नाटके, आणि संस्कृतच्या न्हासकालात निर्माण झालेली पुढील काही नाटके जसेसंघर्षाची तर ही संख्या शतकाच्या घरात जाईलही. परंतु सख्येपेक्षा गुणवत्तेचा विचार समीक्षे मध्ये महत्त्वाचा असतो हे सांगावयास नसोच. या दृष्टीने या थोड्या नाटकांचे महत्त्व फार आहे. कालप्रशाहारी टकर देऊन मास, कालिदास, भवभूती, शुद्धक इत्यादी नाटकांच्या कलाकृती कमीत कमी दीड डेन हजार वर्षे तरी जिवंत राहिल्या आहेत ही त्यांच्या गुणवत्तेची साक्ष आहे, असे म्हणजे तर ते चूक टरणार नाही. या अवशिष्ट नाट्यकृती म्हणजे कालाच्या व्याळणीतून गळून पडलेले सुवर्ण-कण ! हे जर ग्यारे असेल तर एवढ्या सामग्रीवर देखील संस्कृत नाट्याची उंची बघली, त्याचा आवाका आणि त्याच्या मर्यादा, याची नीटशी कल्पना घ्यायला अडचण पडू नये.

नाट्यशास्त्राच्या परिभाषेत नाट्यकाला 'रूपक' असे म्हणतात. अशा रूपकाचे म्हणजे नाट्यरचनेचे धैर्यगळे दहा प्रकार शास्त्रकारांनी करिलेले आहेत. त्यांना 'दश-रूपक' म्हणतात. संस्कृत नाट्यरचनेचे नमुने निहाळताना या पारंपरिक वर्गीकरणाचा विनय उपयोग होईल हा मान प्रभू आहे. याचे कारण असे की नाट्यरचनेचे हे दहा प्रकार मुख्यतः नाट्यशास्त्रावर आधारित आहेत. नाट्याची कथावस्तू, अंगाची संख्या, नायकाचा प्रकार, प्रधान आणि गौण रस आणि देशी, ही तत्वे घेऊन हे दहा प्रकार शास्त्रकारांनी केलेले आहेत. आधुनिक मनीषगाला या वर्गीकरणाचा फारसा उपयोग होण्यासारखा नाही. हे वर्गीकरण दोःकृत आहे; थोडे मगोपही आहे : उदाहरणार्थ, पौराणिक कथावस्तू निवडून घ्यायला किंवा वीरसाला प्रधान्य दिले, नायक धीरोदात्त दाम्पत्य आणि पाच ते दहा अक्ष असेल की ते 'नाट्य'; हास्य आणि गुण

दालून ग्राफीच्या रसाची योजना येगी, नायक धीरोदत्त दाम्पविला आणि एक अंक असला तर तो 'व्यायोग्य'; एक-अंकी रचना करून करणाला प्राधान्य दिले तर तो 'अंक' किंवा 'उप्युष्टिकांक' : एकाच प्रकारच्या कथावस्तूचे अनेक हे रचनाप्रकार कविले आहेत हे यावरून लक्षात येईल. करणाला मध्यमार्ती स्थान देणारा एक नाट्यप्रकार सोडला तर ग्राफीचे दृश्यरूपकातील सर्व प्रकार गृहार, वीर आणि हास्य यावर उभारलेले आहेत अनेक दिखून येते. या दहा प्रकारात मोडणाऱ्या नाटकांची उदाहरणे शास्त्रग्रंथात दिलेली आहेत. पण ती नुसती नावे आहेत. तपल्लू साहित्यात ही सर्व नाटके सापडत नाहीत. अर्थात यामुळे काही अडचण येते अनेक गृहावयाचे नाही. दृश्यरूपकाच्या तत्वाप्रमाणे शास्त्र-प्रमाणित अशी नाट्यरचना आगेमागे झाली असेल याविषयी शका घेण्याचे कारण नाही. प्रथे येवढाच की हे शास्त्रप्रमाणित नाट्यरचनेचे नमुने साहित्याच्या दृष्टीन पुजवी ठरतात; कारण मूळ वर्गीकरणातच नाट्याच्या अतर्गात्वा स्पष्ट करणारे तत्त्व नाही. तेव्हा संस्कृत नाट्यसृष्टीचे अवलोकन आपल्याला एका वेगळ्या दृष्टीने करणे आवश्यक आहे. नाटक आणि नाटककार याचा ऐतहासिक प्णालानुक्रम जरा वेळ जाऊन ठेवून, आशय आणि आवृत्ती याच्या दृष्टीने समग्र संस्कृत नाट्यांचा समार पाहता येईल. असे करताना दृश्यरूपकातील वर्गीकरणाच्या ज्या तत्वांचा उपयोग आपल्याला होण्यासारखा आहे तो करून घ्यावयाला काहीच प्रत्यबाध नाही. वर्गीकरणाचे तत्त्व मात्र वेगळे घेतले पाहिजे.

[२]

भरतमुनींनी देवानुराच्या समिध प्रेक्षकसमुदायापुढे 'त्रिपुरदाह' नावाचे एक 'हिम' म्हणजे वीरश्री आणि युद्ध यांनी युक्त असलेले नाट्य करून दान्याविले, असा उल्लेख नाट्यशास्त्रात आहे. हे आणि प्रक्षपाने रचलेले 'अमृतमन्यन' ही नाटके फदाचिंत प्राथमिक स्वरूपाची असू शकतील. पुढे अश्वघोषाचा जयंत 'मुद्रि' नाटके आणि मास, बालिदासापासूनची पुढील सर्व नाटके रूप आ रचना या दृष्टींनी इत्की परिणत आहेत की या दोहोंमधील दुवे येऊन

अजमावाचे लागतील. उपलब्ध संस्कृत नाटकापासून आरंभ करायचा म्हटले तर नाटकाचे जे स्वरूप दृष्टीस पडते ते चांगले प्रगल्भ आणि विकसित, त्यामुळे एखाद्या नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासात पौराणिक, ऐतिहासिक आणि सामाजिक असा जो एक क्रम वेवळ विषयानुरोधाने नव्हे तर प्रगतीच्या दृष्टीनेही दिसतो तसा क्रम संस्कृत नाट्यामध्ये शोधणे अशक्य झाले आहे. शिवाय, नाट्याची वस्तू प्रसिद्ध म्हणजे इतिहास, पुराण, आख्यायिका यावर आधारलेली किंवा कविकल्पित अशी कोणतीही असावी असे रसातय नाट्यशास्त्रात दिलेले असल्यामुळे आणि संस्कृत नाट्यकारांनी विषयाच्या निवडीबाबत वरील दडक हवा तसा पाळला असल्यामुळे पौराणिक, ऐतिहासिक, आणि सामाजिक हे वर्गीकरण इतर काही नाट्यसाहित्याला ज्या अर्थाने लागू पडते त्या अर्थाने संस्कृत नाट्याला ते लागू पडत नाही. म्हणजे पौराणिकापासून सामाजिक आशयापर्यंतची वाटचाल ही जशी प्रगतीची वाटचाल ठरू शकते तशी ती संस्कृत नाट्यामध्ये ठरेलच असे नाही. यामाठी आशय आणि आहूतीचा आपला मोर्चा एका वेगळ्या दिशेने करणे आवश्यक आहे.

(अ) प्रेम हा कुटुंबाही ललितसाहित्याचा एक सनातन विषय आहे. चाला जरा नाही, मरण नाही. 'वित्तेशाना न च रतु वयो यौवनादन्यदस्ति' त्याप्रमाणे प्रेमदेखील चिरयौवन आहे. मानवी हृदयाला आवाहन करण्याचे, हेलावण्याचे प्रेमाचे सामर्थ्य निरपवाद आहे, अगड आहे. आधुनिक कालातही 'प्रेमा तुल्ला रंग कमा ?' ही सनातन शृंखला आगही करीत आहोतच. मग संस्कृत नाट्याच्या निर्मितीत प्रणवावर आधारलेल्या नाटकाचा एक मोठा वृन्द रिगून आला तर नवल नाही. संस्कृतच्या परिमाणेन बोल्डवयाचे तर हा कथ शृंगार रणावर अधिष्ठित आहे असे म्हटले पाहिजे.

प्राचीन कालात ललितकलाचा जो विकास झाला तो राजाश्रयाने. नाटक त्याला अपवाद नाही. संस्कृत कवी आणि नाटककार यांना राजाश्रय होना, राजदरबारी मानाचे रसाने होणे. नाटकाचे प्रयोग राजासाठी, राजाच्या ममोर करून दागण्याचे जात. उत्तम नाट्यप्रयोगांना पारितोषिकेही दिली जात. कालिदासाच्या नाटकां करून तर अनेक रिगून येते की नृत्य आणि अभिनय यांचे शिक्षण राजाश्रयाने

आणि त्याच्या मर्जीतल्या तरुण मुलींना देण्यासाठी रास नाट्याचार्य राज-
दरबारी नेमलेले असत. राजवाड्यात एक स्वतंत्र नाट्यगृह निवा 'सर्गातशाला'
पण काही वेळेस असे. शूद्रक, हर्ष यांच्यासारखे राजे स्वतः नाटककार होते.
ही परिस्थिती लक्षात घेता गृहणजे बरेचसे महत्वाचे संस्कृत नाट्य राजांमोवती
गुफेले आणि राजदरबारी रेगाळत असलेले का दिसते याचा उलगाडा व्हावा.
शिवाय, ग्रीक नाट्याप्रमाणे संस्कृत नाट्यातही नाटकाचा नायक कोणी मोठा
उदात्त पुरुष असावा असा सनेन आहे. याच्याच जेडीला तत्कागीन राजा
ही समाजातील श्रेष्ठ आणि आदर्श व्यक्ती होय अशी लोकभावना त्या काळी
रूढ होती. याचा परिणाम असा झाला की संस्कृत नाटक राजदरबाराच्या आश्र-
याने आणि राजालाच नायक कल्पून रचिले गेले. एका दृष्टीने हा परिणाम
अपरिहार्य म्हणता येईल. आणखी एक गोष्ट अशी : राजा, राजदरबार
आणि निमंत्रित मंडळी यांच्यासाठी रास अन्तरलेल्या नाट्याने श्रोत्यांना सुख-
विण्याची आकांक्षा सुरयत. बाळगावी हे देखील प्राप्त परिस्थितीत उचित
म्हटले पाहिजे. याचा सकलित अर्थ असा की संस्कृत नाट्यात जो एक
महत्वाचा बन्ध निर्माण झाला तो प्रणयप्रधान राजदरबारी सुखात्म नाटकाचा
(Romantic Comedy of the Royal Court).

अशा नाटकाचा एक प्रातिनिधिक नमुना म्हणून काळिदासाच्या 'माल-
विकाग्निमित्र' नाटकाचा उद्देश केवळ पाहिजे. अग्निमित्राची राणी धारिणी
हिच्या तिनार्तीला एक तरुण, सुंदर आणि अज्ञात मुलगी आलेली असते. ही
मुलगी मालविका अग्निमित्र राजाच्या दृष्टीत अचानक पडते आणि तो तिच्या
प्रेमान पडतो. तिच्या प्राप्तीच्या प्रयत्नात सारे नाटक रंगते. मालविका
आणि अग्निमित्र यांच्या विवाहाने नाटकाची परिणामी होते. प्रेमाचा
मार्ग सरळ कधीच नसतो. त्यात अडीअडचणी असतात, खाचपळगे असतात.
त्याचा परिहार करून मालिकाचा मुकाम गाठायचा असतो. राजवाड्यातील
अन्व पुरात राजाच्या प्रणयाने स्वागत करणारी अनेक मंडळी असतातच;
पण अशा प्रणयाला विरोध करणाऱ्या राण्याही असतात. राण्याच्या विरोधाने
या प्रणयकथेतला सरपट उभाला येतो. या विरोधाचा परिहार करण्याच्या

प्रयत्नानी नाटकातीव प्रसंग पुलकात, मुल्लात आणि रगतातही. राण्याचा विरोध स्त्रीमुलम आहे, मानसशास्त्रीय दृष्टीने स्वाभाविक आहे. आपला पती दुसऱ्या एखाद्या स्त्रीच्या प्रणयपाशात सापडला आहे आणि तिच्याशी प्रेमचेष्टा करतो आहे ही घटना कोणत्या स्त्रीला आवडेल! परंतु पुरुष-प्रधान अशा त्या समाजरचनेत बहुपत्नीकत्वाचा हक्क पुरुषाला असल्याने स्त्रीचा हा विरोध रोवटी दुबळा ठरल्याशिवाय राहत नाही. जणू या जालिंधेनेच रीं काय, कालिदासाने पर्लाच्या या विरोधाला तीव्र सघर्षाचे रंग न देता परि-हामाचे रूप दिले आणि प्रणयमीळनाचे हे नाटक खेळकरणातले रंगविले हे खेळकरणाचे रंग भरण्यात राजाच्या साहाय्याला त्याचा मित्र विदूषक काही प्रमगी आलेला आहे. विदूषकाच्या हुशारीने राजाच्या प्रणयाला रागीने घेतलेला विरोध मोडून पटव्याचे दृश्य 'मालविनाग्रिमित्र' नाटकात साहाय्यास सापडले. काही वेळेस विदूषकाचा वावडूकपणा आणि मूर्खपणा प्रेमाचा रंग धुमसर विषडनुनही टाकणे, पण रोवटी सारे सुरळीत होते. विदूषकाप्रमाणे काही चतुर दासीदेखील हे प्रणयाचे नाटक मुत्तान्त होण्याला हातभार लावीत असतात. साहाय्याला घातून येणारा अर्धा मडळी आजूराजून असल्यामुळे राजाला प्रेम करण्यापलीकडे पारले काम ठरत नाही. तीच स्थिती नायिकेची. द्रुपद विदू-
षकाचा मूर्खपणा पारच अगावर आला म्हणजे राजाला काही हालचाल कराव-
याची वेळ येते. एखादे वेळेस राजा प्रेयसीच्या प्राप्तीसाठी स्वतःही काही पावले टाकताना दिसतो. पण असे प्रसंग एकत्रांत येऊन दुरुधा साहाय्यकच्या आणि

मनवरणी करून निला प्रसन्न करण्यासाठी तिच्यापुढे लोकागण घालणे एवढा एकच मार्ग राजापुढे उरलेला असणार. अग्निमित्र राजा हेही करतो. मालविन्देशी प्रणयालाच करत अग्निमित्र प्रमदवनात असताना त्याची तहण राणी इरावती तिथे अचानक येते आणि सदापाण्या मरात कमरेची मेसला राजाच्या अगावर उगारते. अग्निमित्र तिच्यापुढे लोकागण घालतो. बाजूला निद्रूपक आणि मालविन्देशी सखी वसुधावल्कि हतबुद्ध होऊन उभ्या आहेत. असा हा प्रसंग हास्यकारक तर पुराच, पण या नाट्यरुधात अपरिहार्य देखील म्हणून पाहिजे.

दरमारा प्रणयाचे नाट्यचित्रण हे असे आहे. मामाने या पद्धतीचे नाटक लिहिलेले नाही तेव्हा कालिदासाचे 'मालविकाग्निमित्र' हाच या प्रणयप्रधान सुगान्त नाट्याचा पहिला उपलब्ध नमुना होय असे म्हटले पाहिजे. कालिदासाच्या या नाट्यरुधाचा प्रभाव संस्कृत नाट्यसृष्टीत इतका पडलेला दिसतो की पुढे नारायण शतकान्त्या राजशेखरापर्यंत हा नमुना संस्कृत नाट्यकारांनी गिरवलेला आहे. संस्कृत नाट्यशास्त्रात एक अनिश्चय मोठा भाग याच नाट्यरुधाने व्यापलेला आहे. संस्कृत नाटक म्हणजे एखाद्या राजाचा प्रणय असे समीकरण मांडण्याइतकत मनाचा जो कल होतो त्याचे कारण बहुरसय नाट्ये याच प्रकारात मोडतात हे होय. ह्यांच्या 'प्रियदर्शिका' आणि 'रत्नावली' या नाटिका, राजगोमराची 'निद्रालम्बिका' आणि 'कर्पूरमञ्जरा' ही संस्कृत प्राकृत नाट्य, निद्रणाची 'वर्णमुदरी' आणि पुढे संस्कृतच्या न्यासकालात निर्माण झालेली किंवा साहित्यचर्चा करताना काही समीक्षकांनी उदाहरणादाखल लिहून दाखविलेली अनेक नाट्ये याच परंपरेत येतात. एखादे वेळी राजाला नायक न करता एखादी पुराणकथा निवडली किंवा देवाचा प्रणय रंगविण्याचे योजिते तरी याच रुधाचे अनुकरण करण्याचा मोह संस्कृत नाट्यकारांना होत असे तयशील किंवा प्रसंगाच्या माडणीत जो थोडाफार बदल होई तेवढाच.

मात्र अशा प्रणयप्रधान सुगान्त नाट्याचे रजकत्व मान्य करायलाच हवे. अन्त पुरातील मत्सर आणि कौटुम्बिक झगडे, विशेषत राजा-राणी, म्हणजे नवरात्रयज्ञ, याचे भाडण घेऊन त्याच्या करमणुकीला चांगले रसय पुरविणारे नाट्ये यात शक्य नाही त्याच नाटिका प्रथम अज्ञात ठेवून दासी किंवा पारतर

सरी घाटणारी ही तरुण मुद्री शेवटी एक राजकन्या असल्याचे दाखविले तर प्रेक्षकांना विस्मित करून नाट्य निर्माण करण्याचे श्रेयही साधता येते. कालि-
दामाच्या या युक्तीचा अवलंब बहुतेक नाटककारांनी केलेला आहे. जोडीला
अद्भुताचा आणि काव्यमय शैलीचा उपयोग करून हे रत्न नाट्य थोड्या
वाङ्मयीन पातळीवर नेण्याचा प्रयत्नही या नाट्यवर्णनाच्या निर्मितीत स्पष्टपणे
दिसून येतो. तत्कालीन सामाजिक परिस्थितीत हा नाट्यप्रकार लोकप्रिय झाला
असल्यास आश्चर्य वाटण्याचे कारण नाही.

(आ) अन्त पुरातील पार्श्वभूमीवर राजप्रणयाचा विलास हे ग्रन्थमुख्य
संस्कृत नाटकाचे सूत्र असले तरी प्रणयप्रधान नाटकाचा हा प्रकार तिथेच
अडकून पडला नाही ही रसिकांच्या दृष्टीने सुदैवाची गोष्ट म्हटली पाहिजे. नाट्य-
वस्तू निरडतांना प्रत्येत कथेचा तयार मार्ग सोडून कल्पनेचे रस्ते धुट्याळण्याचे
स्वातंत्र्य द्याव्याने नाटककारांना दिलेले होते. त्याचा अवलंब करून काही
नाटककारांनी तरी अशी नाट्यरचना केली की समाजातील एक साथी घ्यावी
राजादेवजी नाटकाचा नायक बनली. ह्या नाटकाचा बंध घरीलप्रमाणे प्रणय-
प्रधान सुगन्ध नाटकाचाच होता. परंतु राजा जाऊन समाजातील एक नमुनेदार
व्यक्ती कट्टरधर्मी आल्यामुळे या नाटकाला खरेखुरे सामाजिक स्वरूप आले.
आता अन्त पुरातील विशिष्ट आणि मर्यादित वातावरण येथे राहिले नाही.
आणि त्याचबरोबर अन्तःपुरातील हेवेशचे निवा मग्न यातून उत्पन्न होणारा
सर्वत्र पण नारीला शाला. नाट्यवस्तूला सामाजिक भावनेचे विस्तृत क्षेत्र लाभले.
त्यामुळे हे नाट्य प्रणयप्रधान राहूनही राजदरबारी नाटकापेक्षा याचा तोंडबळा
साहजिकच वेगळा झाला. म्हणूनच या नाट्यवर्णनाला ' प्रवरण नाटक '
म्हणतात. हे नाटक सामाजिक म्हणून म्हणायला हरकत नाही. अशा नाटकाचा
नमुना मासनाटकचित्रात प्रथम आढळून येतो. भासाचे ' अविमारक ' हे नाटक
सामाजिक नाटकाच्या अगदी जसळ येणारे आहे. या नाटकाचा नायक अवि-
मारक हा राजपुत्र आहे; नायिका कुंगी एक राजकन्या आहे; दोघांच्या ज्या
नेदीगाठी होतात त्या अन्त पुरातील कुंगीच्या महालामध्ये; दोघाचे आर्जवडील
राज्यकर्त राणे आहेत : हा सर्व तपशील दरबारी नाटकाचा भावगा आहे हे

प्राण वाचनून ताटातूट झालेल्या प्रेमी जीवनाचा एकत्र आणायला सिद्ध आहे. आणि या अद्भुत, अनिरञ्जित प्रसंगाच्या जोडीला काही अगदी स्वामाविक प्रसंगाही या नाटकात गुफलेले आहेतच. येथेही सघर्षतत्त्व वेगळे आहे. अन्तःपुराचा विरोध येथे नाही; 'अविमारक' नाटकातल्याप्रमाणे हीन जातीचा अडसरही नाही; 'मालतीमाधव' नाटकात मालतीचा पिता राज अग्नही एका दरबारी माणसाच्या, आपल्या ब्यालकाच्या, आग्रहापुढे दुर्लभ टरलेला आहे; त्यामुळे मालतीचा विवाह माधवाशी होऊ शकत नाही.

भास आणि भगवती यांच्यामध्ये पाच-सहाशे वर्षांचे तरी, बहुधा अधिक, कालांतर आहे. इतक्या कालावधीनंतरही मासाच्या नाट्यरचनेशी सदृश अशी नाट्यरचना संभव्यतेने करावी याचा अर्थ आपण विविध तऱ्हेने लावला पाहिजे : मासाचा हा प्रभाव होय, अशी कल्पना सहज सुचते. परंतु सामाजिक म्हणून समजा या जाणाऱ्या प्रकरणनाट्यात स्वामाविक आणि अद्भुत, नैसर्गिक आणि अनिनैसर्गिक यांचे सहज मिश्रण प्रेक्षकांना खटकत नसले पाहिजे हे अधिक संभवनीय म्हणता येईल. अद्भुत आणि थरारक नाट्यहेतूंचा आणि प्रसंगाचा सर्वसाधारण प्रेक्षकांच्या मनावर नेवडा परिणाम होतो हे लक्षात घेतले म्हणजे ही अशी रचना नाटककार हेतुपुरस्सर करीत असतील असेही मानता येईल.

'चित्रा कथा' गुरूंच्याचा मोह भगवतीला स्वतःला पडला होता अशी कथुर्ग त्यानेच 'मालतीमाधव'च्या प्रस्तावनेत दिली आहे. मराठीतील सामाजिक म्हणून मानल्या अनेक नाटकात कार्यात्मिक आणि अद्भुत अशा गोष्टींचा आधार प्रसंगाचा आविष्कार करण्यासाठी केला गेला आहे, हे मराठी नाटकाच्या अभ्यासकांना तरी मागायला नकोच.

(३) अर्थात केवळ सामाजिकतेच्या दृष्टीने विचार करायचा म्हटले म्हणजे दोन गोष्टी समृद्ध नाटकाच्या सुदृढांत आवश्यक आहेत : राजा आणि त्याचे अन्तःपुर किंवा राजदरबारी यांच्यावरून दायला नको; आणि अद्भुत किंवा अनैसर्गिक नाट्यहेतूंचे चित्रणही नको. असे निर्भेद सामाजिक चित्रण 'प्रहरण'-नाटकात अर्पित आहेत त्यातून नाट्य पुनर्जिण्याची कनेक्शारी असली म्हणजे प्रेक्षकांचे चित्त वेगून घ्यायला अद्भुताचा आनंद शोधण्याची इच्छा दायला

नाही. मात्राचे 'चान्दन' आणि शूद्रकाचे 'मृच्छकटिक' ही दोन नाट्ये सामाजिक वास्तव प्रत्यक्षान नाट्याचे नमुने म्हणून अत्यंत छद्मणीय आहेत. दोन्हीची नाट्यकथा सारखीच आहे. मात्र स्वतःचे मत असे आहे की मात्राच्या 'चान्दन' या आज युद्धिन् न्वम्पान अग्रेत्येव्या नाट्यग्रन्थ, एका राजकीय उप-कथानकाची मर घाटून, शूद्रकाने 'मृच्छकटिक' नाटकाचा मनोरम निम्नार केला. देवदासी केलेल्या मारांदरासुळे आणि गंधर्वाच्या प्रयोगासुळे चान्दन आणि वन्दनेना यांची ही प्रत्यक्ष मराठी वाचकास्य स्वागत्य परिचित आहे. आरव्या प्रस्तुतच्या सुदर्भात हा नाट्यग्रन्थ पाहू लागले म्हणजे त्याची पैशिट्ये चटकन नजरेत भरतात. हे प्रकरणनाट्य प्रत्यक्षप्रदान म्हणजे शृंगारावरच अधिकृत आहे. पण या शृंगाराची जात वेगळी आहे. बंदिन आणि मुद्रित अन्तःपुरातल्या हा राजाचा प्रगन नव्हे, असीन औश्याने दारित्री व्हेलेल्या एका ब्राह्मणाजतीच्या पण व्यवसायाने व्यापारी असलेल्या दादग्यसुत्र वरचीचा, आणि अल्लेट पैश्यास्य सुगामन निर्मलम मवाने त्यावर एकनिष्ठ प्रेम करणाऱ्या एका सुंदर गणिकेची ही नाट्यग्रथा आहे. प्रेम हे राजाच्या मनातच उद्भवते असे व्यासच नाही. पण प्रेमाचे सन्मसादाने चिन्म कथानका दारारी वाढानरणातून बाहेर पडून समाजाच्या खुल्या अंगणात पाऊल टाकण्याची उत्सर्ग होती. ती या प्रकरण नाट्याने पुणे केले. साहित्यिक या चिन्माला बंदिन अन्तःपुराची गरज ठरलेली नव्हती. प्रेम आणि पाने याच्या निर्मितीत सामाजिक कसेचा रंढ मर आगणे आता सहज शक्य होते. आणि अशी रंढ पाऊळी टाकरी म्हणजे जे नाट्यानुभव येईल तेही परिचयाचा, वास्तव असाच येईल, हेही ठरव आहे. 'चान्दन' किंवा 'मृच्छकटिक' या नाट्यांनी जे साधते ते हे : दरवारा मुद्रित दादग्यरणातून खुल्या अंगणात नाटक आगते; त्याला गरी सामाजिकता मिळवून दिली; आणि वास्तवाच्या आश्रयाने नाट्य अधिक प्रत्ययकारी व्हाविले.

अशी सामाजिक वास्तववादी नाट्ये अधिक प्रमाणावर का निर्माण झाली नाहीत आणि संस्कृत नाट्यग्रन्थ राजाशाहीचा मोह उत्तरकालातही का लुप्त नाही, याचा कारणे अंशतः टकायेन पौराण्यतेन शोभते पाहिजेत, आणि

अशत प्रेक्षकांच्या रुचीतही राजाश्रयाने नाट्यकलेला प्रतिष्ठा आणि वैभव याची प्राप्ती करून दिली, आणि त्याच राजाश्रयाने नाट्याची कांडी देखील केली असा हा विचित्र विरोध दिसतो खरा. सामाजिक वास्तववादी नाट्ये ह्याच बंध स्थिर होऊन बाईस लागला असता तर संस्कृत नाट्यमृष्टीचे वैभव सास वाढले असते. ते तसे झाले नाही याने हळूहळू वाटली तरी 'मृच्छकटिका'सारख्या नाटकाचे एकाकी वैशिष्ट्य आणि आगळेपण केव्हाही चमकून उठल्याशिवाय राहणार नाही किंबहुना संस्कृत नाट्याच्या साचेबंद ससारात हे आगळेपण फार मोलाचे आहे असे मानणेच योग्य होईल •

[३]

आतापर्यंत आण जो विचार केला तो प्रणयप्रधान मुग्धात्म नाट्याचा. या प्रकारात येणाऱ्या नाटकांना 'मुग्धात्म' म्हटले ते त्याचा शेवट गोड होतो म्हणून तर आहेच पण आणखी असे म्हणता येईल की या नाटकाचा आत्मा देखील मुग्धावह आहे. प्रणयाच्या या नाट्यकथामध्ये दुःखाचा किंवा शोकाचा भाग आहे, तो असा आहे प्रेमाची पूर्ती होईपर्यंत नायक आणि नायिका यांना जी आतुरता, निराशा हळूहळू अनुभवावी लागते तीतून जे दुःख निर्माण होईल तेवढेच हे दुःख बरेचसे काव्यात्मक असते. ते खोटे असते असे नव्हे, पण प्रणयानून ते उद्भवलेले असल्यामुळे मनाला एकीकडे यातना देताना ते दुसरीकडे रित्तरीत असते, कारण यातना भोगत असतानाही प्रियेची मूर्ती सतत हृदयात वास करीत असते. म्हणूनच 'मालविकाग्निमित्र' सारख्या प्रणयप्रधान नाटकात मुक्तकर वातावरणच मनाची पकड अधिक घेते. त्या मानाने प्रकरण नाट्यात दुःखाचे दग अधिक डबळून आलेले दिसतात. 'अविमारक' नाट्यात नायक आणि नायिका दोघेही आत्महत्येचा प्रयत्न करतात. मालती दुरावली म्हणून माघवही जीव चायला निघालेला आहे. जेव्हावर उदार होण्याचे हे प्रसंग दुःखमूलक आहेत यात शका नाही आणि तरीही त्याचे स्वरूप काही काळ आकाश शास्त्र टाकणाऱ्या मेषामारगे आहे. हे मेष वितळून जातील आणि

प्रणयप्रतीका आनन्ददायी प्रकाश पुन्हा जोसट लागेल असा एक दिवसाचा येथे आहे. दरनारी नाटकापेक्षा प्रकरणनाटकात सामाजिकता अविरत गटत रगात असल्यामुळे त्यातील दुसऱ्या अधिक लक्षवेधी व्हावे आणि त्याने मनाच्या अधिक चटका लागावा हे स्वाभाविक आहे. परन्तु या दोन्ही तऱ्हेच्या नाटकात ताप असल्या तरी सुगन्धर सावली आहे; क्वचित् तग वातावरण झाल्यासारखे वाटले तरा जीव गुदमरल्यासारखे होत नाही; कुटून तरा सुगन्धकाक झड्डक वाहत येत असतेच.

शिवाय, 'मालिनिकामित्रा'सारखे नाटक टोंज्यासमोर आणले म्हणजे त्याचा रचनेतील ग्लेझकरणणा सहज दिसून येतो. या नाटकात निद्रूपकाचा मुक्त संचार आहे आणि त्याने योजिलेल्या कारस्थानाचे अनेक गमनीदार प्रसंग आहेत. या प्रकारातील बाकीच्या नाटकात निद्रूपकाल येवढे स्वातंत्र्य दिलेले नसले तरी त्याच अस्तित्व आहेच; आणि त्याच्या चलापणाच्या किंवा मूर्खपणाच्या युक्त्यामुळे निर्माण झालेले गमनीदार प्रसंग हर्षाच्या किंवा राजयोग्याच्या नाटकात दिसून आल्याशिवाय राहत नाहीत. मायाच्या 'अविमारसा'त किंवा 'चारुदत्ता'त पुन्हा निद्रूपक आहे. भयभूताने निद्रूपक रगवित्त नाही तरा, नररीचे सोंग घेऊन मकरन्द नन्दनाची जी गोड मोटतो तो अनिश्चय गमनीचा प्रसंग भयभूताने मोट्या चव्हीने वर्णन केला आहे. मुद्दा असा की ही प्रणयप्रधान नाटके खरोखरच सुगन्ध आणित, ती अशा दुहेरी अधोने. प्रेमसीलनाची अंगेर साधणारे हे नाट्य अमे सुखावह आहे, तसे त्याचे वातावरण आणि त्याची एकदर रचना किंवा माटणी सौख्यकरणाने झालेली असल्यामुळे या दृष्टीनेही हे नाट्य सुगन्ध आहे.

परन्तु सुखान्त असूनही एकदर गर्भारपणामुळे ज्याला सुगन्ध अमे वाच्यार्थाने म्हणणे कठीण आहे, अशा नाट्यरचनेची आपल्याला कल्पना करता येईल का ? वर उल्लेखिलेली आणि आता ज्याचा विचार कदावयाचा ती दोन्ही प्रकारची नाटके वस्तुतः कौमदी या सदरातच तयारव्या येतील. परन्तु पहिल्या प्रकारात प्रसंगोचित गार्भीय असले तरा एकदर परिणाम सौख्यकरणणाचा, निदान सुखावह आहे. या दुसऱ्या प्रकारात मात्र प्रणयाचे जे चित्रण आहे ते अगदी गमीर आहे, मनाचा टाव घेणारे आहे, अन्न करण गटयळून सोडणारे आहे.

या नाटकाचा विषयही थोडा वेगळा आहे. आतापर्यंत वर्णिलेल्या पहिल्या प्रकारातील नाटकाना 'प्रेममीलनाची नाटके' असे नाव दिले तर या दुसऱ्या प्रकारातील नाटकाना पुनर्मिलनाची नाटके असे म्हणता येईल. या पुनर्मिलनाच्या नाटकात प्रेमाचे काव्यात्म आणि हळूवार चित्रण नाही असे नाही. काही ठिकाणी ते नाट्यरचनेच्या एका भागात अवश्य आलेले आहे; काही ठिकाणी ते बोलक्या सूचकतेने आलेले आहे. पण नंतर दोन प्रणयी जीवांची ताडतूट होते. या वियोगात नायक आणि नायिका हृदय पिळवटून टाकणाऱ्या अनुभवातून जातात. शेवटी त्याचे पुनर्मिलन होते पुरे; परंतु भोगलेल्या दुःखाची भातता त्यांच्या अन्त करणात रेंगाळत असते. त्यामुळे त्यांना वाटणारा पुनर्मिलनाचा आनंद हा काळोशी रानीच्या दोहाशी उभ्या असलेल्या उपेक्षारखा असतो.

पुनर्मिलनाच्या नाटकाचा घाट हा असा आहे. या सदरात भासाचे 'स्वप्नवासवदत्त', कालिदासाची 'विश्वामोर्वशीय' आणि 'शाकुन्तल', मधुभूतीचे 'उत्तररामचरित' ही नाटके येतात. या नाटकाना 'प्रणयगमीर मुखास्तिः' (Serious Comedy or Tragic comedy of Love) असे नाव द्यावेसे मला वाटते.

या नाटकाची बैठक प्रणयावर आहे; म्हणजे ती शृंगाररसावर अधिष्ठित आहेत. पण जर सुचविल्याप्रमाणे येथील शृंगाराचे चित्रण हळुशृंगाराचे नाही, तर अन्त करणाला गोलवर स्पर्श करणारे आहे. मीलन, वियोग आणि पुनर्मिलन ह्या तीन अवस्था या नाटकाच्या रचनेत स्पष्ट दिसतात. 'स्वप्नवासवदत्त' आणि 'उत्तररामचरित' या नाटकात नायक नायिकांचे मीलन अगोदरच घडून गेलेले आहे. या नाटकाची मुद्यात वियोगापासून होणे आणि सर्व नाटक पुनर्मिलनाची वाटचाल धीरगमीर वृत्तीने करून असते. 'शाकुन्तल' नाटकात पहिल्या तीन अकारभेन मीलनाचे हृदय चित्रण आहे, तर 'मृच्छकटिक' नाटकाना पाचऱ्याच्या शेवटी आणि महाव्या अकाराच्या आरंभी मीलन घडून आल्याची साक्ष आहे. या दोन्ही नाटकात मध्येच जुळेरी वियोगाची दाखण मावली पडू लागते. त्या अगोदरचा भाग मीलनाचा असल्यामुळे मुद्यातच अनुभव देणारा आहे. मात्र पुढे जे घडने ते हतक्या आकस्मिक आणि वेगवान घटनांनी रचिलेल्या

भागातील मुक्कल हृद्यता ही रात्र येण्यापूर्वी रेगाळणाऱ्या सायप्रभाशासारखी वाटू लागते.

प्रेमनीलन घडून आलेल्या प्रेमाचा नियोग का घडून येतो याची कारणे साहित्यिकच प्रत्येक कथावस्तूत वेगवेगळी आहेत. 'विनमोर्वशीय' नाटकात उर्वशी आणि पुरूरवा यांचा नियोग घडतो त्याचे कारण उर्वशीचे उत्कट प्रेम आणि त्यातून उद्भवलेल्या स्त्रीमुल्लस मत्सर. हे जोडपे गंधमादन-वनात प्रेम-विहारासाठी आलेले असते तेथे एका मुदर विद्याधर-दारिकेकडे पुरूरवाचे लज्जा जाते. उर्वशी सतापते आणि चिडून उठून जाते ती जंगळाच्या कार्तिकेयाच्या वनात; आणि या वनात स्त्रीला प्रवेश नसण्याचा शाप असल्याने तिचे रूपतर एका लतेत होऊन पुरूरवा तिथे अंतरतो. सुखासक्त उदयनाचे राज्यकारभारा-वरील लज्जा उडाले. राज्याची घडी हटवणे असंविही नाही तर उदयनाचे राज्य संपूर्णपणे झडून घ्यात गेल्याशिवाय राहणार नाही. या राजकीय परिस्थितीत, राजकारणी हेतू साधण्यासाठी, वासवदत्ता स्वार्थत्याग करून सुग्रीवे अज्ञातवास पत्करते. एका उदात्त ध्येयासाठी मुद्दाम ओढवून घेतलेल्या परिस्थितीमधून उदयन आणि वासवदत्ता यांचा नियोग झालेला आहे 'उत्तररामचरित' नाटकातही अशीच ध्येयाची बैठक आहे; आणि रामाच्या उत्पन्न व्यक्तित्वा-मुळे त्याच्या त्यागाला विलक्षण उदात्ततेचे तेज प्राप्त झाले आहे. राम हा नगन, तरुण, मुक्ताच गादीवर आलेला राजा आहे. प्रजानुराग हा राजाचा परम धर्म होय ही त्याची नितांत श्रद्धा आहे. कुलगुरूंनी केलेला उपदेश आणि पूर्वज्ञाचे चारित्र्य राजाच्या त्यागी जीवनाचा आदर्शच पुढे ठेवणारे आहेत. अशा स्थितीत सीतेच्या चारित्र्याविषयी लोकांनी दया घेतल्यावर निज्या राजवाण्यात आपल्याजवळ राहू देणे म्हणजे प्रजानुरागाच्या ध्येयाला आणि कर्तव्याला कालिमा लावण्यासारखे आहे, अशी रामाची मनाची भावना. या मनाच्या पोटी राम सीतेचा त्याग करतो. त्या दोन्ही नायकात एक गडद्रीय हेतू आणि ध्येयवादाची बैठक पतिव्रतीच्या वियोगात जागृत झालेले आहेत. 'शाट नल' आणि 'मृच्छकटिक' या नाटकात बाही आग्निमित्र घटनेची प्रेमाचा नियोग घडून येतो. गांधर्वविधाने शत्रुन्वर्तनी नष्ट झाल्यावर तिचा निज

घेऊन दुष्यन्त राजधानीला परततो जाण्यापूर्वी आपली अगठी तिच्या घोगत घालून, त्या अगठीवर कोरलेल्या 'दुष्यन्त' या नामाक्षराइतरे, म्हणजे तीन दिवस पूर्ण व्हायच्या आत शकुन्तलेला घरी घेऊन जाण्याचे आश्वासन त्याने दिलेले आहे. हे असे घडलेही असते. पण दुर्वास अचानक कण्वाश्रमात येतात. पतिचिन्तेत मग्न असलेल्या शकुन्तलेला त्याची चाहूळ लागत नाही. शीघ्रकोपी दुर्वास मागचा पुढचा काही विचार न करता शकुन्तलेला शाप देऊन मोकळे होतात. शकुन्तलेच्या दुर्दैवाने खुणेची अगठीही वाटेत हरवून जाते. आणि दुर्वासशापामुळे जसे दुष्यन्ताला काही आठवत नाही, तसे आपल्या विवाहाचा पुरावा देण्याचे काही साधन शकुन्तलेपाशी उरत नाही. परत्नीला घरात घेण्याचा भयाने दुष्यन्त शकुन्तलेचा अन्हेर करतो आणि या कारणपरंपरने दोघाचा वियोग होतो 'मृच्छकटिक' नाटकात अशाच अनपेक्षित घटना आहेत. भर वादळ पावसातून वसतसेना चारुदत्ताच्या घरी आल्यावर तो तिचा आश्रय देतो. त्या रात्री चारुदत्ताने वसतसेनेचा पत्नी म्हणून स्वीकार घेला आहे. मनोमनी त्याचे मीळून झाले आहे. दुसऱ्या दिवशी जीर्णकरडक उद्यानात भेटण्याचा संकेत त्यानी ठरविला आहे. चारुदत्त अगोदर घरानून बाहेर पडतो. वाटेत जुळमी पालकराजाच्या बर्झनून मुटलेला आणि मुरझित आसरा शोधणारा आर्यक त्याला भेटतो. आपली बद गाडी त्याच्या तैनातीला देऊन चारुदत्त त्याला मुरझित स्थळी पोचविण्याची व्यवस्था करतो. इकडे वसतसेना चुकून शमाराच्या गाडीत बसून उद्यानात येते. दोघाची चुकामूक होते. आर्यकाला आसरा दिल्यामुळे राजद्रोहाच्या आरोपात आपण सापडू या भयाने आपल्या हालचालीची आणि गाडीची हक्कत चारुदत्त सामू शकत नाही. इकडे वसतसेना एकदा तावडीत सापडल्यावर शंका गळी दानून तिचा प्राण घेतो. आणि निचिन्न दैवयोगाने वसतसेनेच्या चुनाचा आरोप चारुदत्तावर येतो. दोघाचा वियोग घडना तो असा प्रेयसीच्या मृत्यूने, प्रेयसीच्या चुनाचा आरोप प्रियकरावर आल्यामुळे ! 'शकुन्तला' आणि 'मृच्छकटिक' या दोन नाटकातील वियोग अशा रंगीने आकस्मिक घटनांनी घडून आलेला आहे. त्याच्या वियोगात प्रसिद्ध दैवाचा, वैयक्तिक दुर्दैवाचा, दाग आहे. हे दुर्दैव आड आले नसते तर या प्रेमकथाना

दुःखाची अवस्था झळ लागली नसती असे राहून राहून वाटते.

या नियोगातून पुनर्मिलनाची दिशा उमळते ती वेगवेगळ्या वागणी. नियोगानंतर आपल्या पत्नीचे आणि प्रेयसीचे काय झाले याची कल्पना नायकाना नाही. उर्वशीचे काय झाले याची कल्पना नसल्यामुळे पुनरुत्था अशक्य वेडा होतो. या उन्मादात तो वनात भ्रमर अमता आणि उर्वशीचा शोध घेत असता त्याला अचानक 'सगमनीय' मणी सापडतो; तो हातात असताना एका लतेला उर्वशी ममज्ञून तो मिठी मारतो आणि अस्मितेने लतेची उर्वशी होऊन या प्रेमिकाचे पुनर्मिलन होते. उर्वशी आणि पुनरुत्था याचा वियोग पुनःप्राप्तीनंतर पुन्हा व्हावयाचा आहे. पण इडाच्या वृषभमुळे हा प्रसंग टळण असे कालिदासाने दाखविले आहे. लवणाकाच्या आगीत वासवदत्ता जळून मेरी अशी उदयनाची कल्पना आहे. लोकरूंदीला अनुसरून (आणि मंत्री योगधरायण याने योजिलेल्या राजकीय कारस्थानाचा एक भाग म्हणून) उदयनाने दुसरी पत्नी नेली आहे तीनेला वनात सोडून दिल्यावर तिची कौमल अगलतिका हिंस प्रान्याचे भक्ष्य झाली असावी अशी रामाची समजूत आहे. वसंतनेनेचा मृत्यू ही चारुदत्ताच्या हृदयी तशी सत्य घटना आहे. शकुन्तेचे काय झाले याची दुष्यन्ताला काहीही कल्पना करता येत नाही. प्रेयसीचा तथाकथित मृत्यू अशा रीतीने आटोपून पति पत्नी दोघेही नियोगाच्या आगीत होरपळून पडलेले असताना पुनर्मिलनाचे दार उघडते. 'स्वप्नवासवदत्त' आणि 'शकुन्तल' या नाटकात पुनर्मिलन हा कालावधीचा भाग आहे असा प्रत्यय वाचक प्रेक्षकाना तसा मिळालेला आहे 'स्वप्नवासवदत्त' नाटकात योगधरायणाचे राजकीय कारस्थान सिद्धीला जळून उदयनाचे राज्य पुन्हा जिंक घेतल्यावर वासवदत्ता आणि उदयन यांची समोरासमोर भेट होण्याचा मार्ग खुला होतो आणि ही भेट उदयनाच्या राज्याध्यक्षत्व घडून येते. 'शकुन्तल' नाटकात हरवलेली अगदी दुष्यन्ताच्या हाती अचानकपणे आल्यावर शकुन्तेबद्दलची त्याची स्मृती जगून होते. शकुन्तला माराच ऋषींच्या आश्रमाने हेमकूट पर्वतावर आपल्या मुलासह तराविनीमारखी राहत आहे दुर्जय-दानवादी देवाच्या वतीने लटण्याची संधी दुष्यन्ताला प्राप्त होते.

ती लढाई जिंकून इद्राच्या रथानून तो स्वर्गस्थानाहून पृथ्वीकडे परत येत असताना हेमफूट पर्वताजवळ रथ थांबतो आणि दुष्यन्त शत्रुन्तलेचे पुनर्मिलन घडून येते. 'मृच्छकटिक' नाटकात मात्र चारुदत्त आणि वसंतसेना यांची जी पुनर्मेल घडून येते ती दैव अनुकूल नसते तर घडली असती की नाही याची शका वाटते, वसंतसेनेचा गळा दावून शस्कार निघून जातो, ती मेली नव्हती, नुमती मूर्च्छित पडली होती, हे मुदैव जीर्ण उग्रानाच्या जवळच विहारात राहणारा एक बुद्ध भिक्षु तिथे येतो आणि तो वसंतसेनेला शुद्धीवर आणून तिचे प्राण वाचवितो. पुढे चारुदत्ताला सुळावर चढविणार त्यावेळी ऐन मोक्याला बुद्ध भिक्षू वसंतसेनेला घेऊन येतो आणि त्यामुळे चारुदत्तावरचा खुनाचा आरोप नष्ट होऊन त्याचे प्राण वाचतात. ज्या दैवाने अचानक पडका देऊन प्रेमी जीराची ताटातून केली, त्याच्यावर प्राणसंकट आणले, त्या देवाने अशी ऐन वेळी रैर केली नसती तर या प्रणयकथेची प्रत्ययकथा शास्त्राशिवाय राहिली नसती ! 'उत्तररामचरित' नाटकात याचप्रमाणे भवभूतीने राम आणि सीता यांचे पुनर्मिलन मुद्दाम घडवून आणले आहे. महाकाव्याच्या अन्ततः सीतेचा अन्त होऊन रामायणकथेचा दुःस्तान्त झाला तर ते शोभायासारखे होते. पण नाट्यकथेच्या अन्ताने असा दुःस्तान्त नको म्हणून भवभूतीने गर्भनाटकाची योजना आपल्या रचनेत मुद्दाम करून राम आणि सीता यांचे पुनर्मिलन घडवून आणले. रामायणकथेत सीता आपल्या पात्रियाची वाही देण्यासाठी, आपल्याला पोशत घे अशी विनंती पृथ्वीला करते आणि दुर्भगणेश पृथ्वीमानेच्या हृदयात सीता मिल्ताने होते, उलट भवभूतीने अशी कल्पना केली आहे की वात्मीतीने रामायणकथेच्या वाही भागावर एक नाटक रचते असून त्याचा प्रयोग भरतमुनी अप्सरांच्या करीत अथोप्येच्या प्रवाजनापुढे करून दाखविणार आहेत. गंगेच्या तीरात रागत उग्ररत्नेच्या रगमडपान हा नाट्यप्रयोग मय्यं आणि अमर्य्य प्रेक्षकगणामोर करून दाखविण्यात येतो. या प्रयोगात सीतेची भूमिका प्रयच्छ सीताच करते; रात्रीची पात्रे अप्सरा असतात. या प्रयोगाच्या निमित्ताने सीतेच्या शुद्धतेची गरी देवादिकाच्या गाडीने देण्यात येते, आणि सीतेबद्दल शका चेष्टात अयोध्यासामी प्रेक्षकगण शरमेने मान ग्यानी घालते.

सीतेच्या पावित्र्याची अशा रीतीने खात्री पटल्यावर रामसीतेच्या मीलनाचा मार्ग खुलून गेले. वाल्मीकी पुढे होऊन त्यांना आशीर्वाद देतात. भवभूतीने ही रचना मुद्दाम केली आहे यात शका नाही पण त्यामुळे राम आणि सीता यांच्या यातनांना अर्थ मिळून त्यांच्या चारित्र्याला न्याय मिळाला आहे, जीवनाला कृतार्थता आली आहे, हे मान्य केलेच पाहिजे.

या चारही नाटकांत मीलन, वियोग आणि पुनर्मिलन या प्रणयाच्या अवस्था रंगविताना नाटककारांनी आपापल्यापरी जे रचनाकीशत्य प्रगट केले आहे त्याची थोडी कल्पना खरील वर्णनावरून येईल. या सर्व प्रणयकथांचे, परंतु यातील प्रणयाचे चित्रण यातनांच्या रंगांनी केलेले असल्यामुळे त्यांना एक विलक्षण गामीय आलेले आहे. प्रणय ही जीवनाची सर्वव्यापी आणि सर्व-गामी भावना आहे. या प्रणयाचा अर्थ समजणे म्हणजे एका दृष्टीने जीवनाचा अर्थ समजण्यासारखे आहे. हा प्रणय जीवनाच्या काठावर उभे राहून आद-ण्याच्या सरोवरात जीवनाचे स्वप्नप्रतिबिम्बरूपाने पाहणाऱ्या कच्च्या युवयुवतींचा प्रणय नव्हे. हा प्रणय जीवनातील यातनांचा रस पिऊन मनाने मीठ बनलेल्या तरुणांचा किंवा मीठाचा प्रणय आहे. यातनेच्या अनुभवाशिवाय प्रेमाची चव कळत नाही, जात उमगत नाही. हे कळून नवी जाणीव प्राप्त झालेल्या दोन हृदयांचे पुनर्मिलन या नाटकात रंगविलेले आहे. ही नुसती पुनर्मिलन नाही, त्यात एकमेकांच्या हृदयांचा विश्वास, असह प्रेमाची खात्री आणि व्यापक अशी जीवनाची जाणीव आहे. ही जाणीव प्रेमी हृदयांना आणून देण्याचे कार्य या नाटकानी साधलेले आहे. ते साधताना त्रिश्रिध भावभावनांच्या भवर्पांचे आणि तळमळीचे जे चित्र नाटककारांनी रंगविलेले आहे त्यात त्यांच्या केलेचे सामर्थ्य एकत्रून प्रकटले आहे. संस्कृत नाट्यसुष्टीतल्या महान नाटकाचा उद्देश्य करताना या चार नाटकांचे नाव आपल्याला घ्यावे लागते. हे लक्षात घेतले म्हणजे या पुनर्मिलनाच्या नाटकानी केवढी कलेची उंची आणि जीवनानुभवाची नेवढी खोली गाठली आहे याची कल्पना येईल.

[४]

ज्या नाट्यकथाचे दर्पण भी येथवर चले त्याची विविध रूपे आपल्यासमोर आहेत या सर्व नाटकांचे वगवगळेपण स्पष्ट आहे पण त्यांना एक गोष्ट सर्व साधारण आहे ही सर्व नाट्य प्रणयाचा आविष्कार करणारी, शृंगारावर आधारलेली अशी आहेत आता दुसऱ्या एका रचनावेचा विचार करावा याचा आहे

संस्कृत नाट्यात 'एक एव भवेदङ्गी शृङ्गारो वीर एव वा' असा एक दडक आहे^१ याचा अर्थ असा की नाट्यरचनेत शृंगार किंवा वीर यांपैकी एक प्रमुख रस असावयास ह्या बाकीच्या रसांच्या छग रसभावचित्रणाच्या निषाणे आणि भावभावनांचे दर्शन घडवितांना आपातत प्रकट होतील हे उघड आहे परंतु नाट्यकथाचा प्रमुख भाव शृंगार किंवा वीर असू शकतो अस हे तत्त्व आहे संस्कृत नाट्यरचनेवर या तत्त्वाने अकारण मर्यादा घातल्या अस काही जणाना वाटते एका हद्दीने हे रस मानले तरी जनसमुदायाचा विचार करताना हे तत्त्व मर्यादित आहे असे कस म्हणता येईल ? शृंगार आणि वीर म्हणजे प्रेम आणि पराक्रम या दोन गोष्टींचे आवाहन मानवी मनाला प्राचीन काळी होत आणि आज नाही, असे नाही ना ? हे दोन भाव सार्वत्रिक आहेत, सार्वकालिक आहेत म्हणूनच नाट्यकथाची निवड करताना प्रेम आणि पराक्रम यांपैकी एखादा विषय घेतल्यास तो कुठल्याही प्रेक्षकांच्या अंतःकरणापर्यंत जाऊन मिडण्याची शक्यता आहे बहुधा अशा अभिप्रायाने चरील दडक निर्माण झाला असावा.

कदाचित आणखी एक कारण असे असावे संस्कृत नाट्यसृष्टीत महाकाव्य आणि नाटक याचा सख्त फार बळकचा आहे महाकाव्यांनी नाट्याला प्रेरणा दिली आहे, नाट्याला विषय पुरविले आहेत रामायण आणि महाभारत यांच्यावर आधारलेली असलेल्या नाट्य भारतीय साहित्याच्या इतिहासात प्रगट येतील. ही दोन महाकाव्ये म्हणजे वीरगाथा आहेत यातून निघडलेल्या कथा यांच्यावर वीररसाचे प्रमाण अधिक असले तर ते साहित्यिक होय

वीररसावर आधारलेल्या नाटकाचा (Heroic Play) आता विचार करताना वीररसाचा अर्थ थोडा व्यापकपणे घेतला पाहिजे. शास्त्राप्रमाणे वीराचा स्थायिभाव ' उत्साह ' आहे. या दृष्टीने प्रत्यक्ष युद्धप्रसंगापासून तो कोणतीही उत्साह निर्माण करणारा, प्रेरणादायी, स्फूर्तिप्रद अशी वस्तू या भावनेचा एक आविष्कार म्हणून मानायला हरकत नाही. रामायण महाभारतातील युद्ध ही जशी एक वीरोचित घटना त्याचप्रमाणे एखाद्या पुराणकथेतील ऐतिहासिक किंवा तत्कालीन योरा व्यक्तीचे चरित्र किंवा चरित्रातील काही निवडक प्रसंग हे वीररसाचे द्योतक म्हणून समजता येतील. इतकेच नव्हे तर समरभूमीवर शौर्याची श्रुत्ये करणारा आणि प्रसंगी प्राणार्पण करणारा पुरुष हा जसा वीर तसा जीवनातील एखाद्या उदात्त तत्त्वासाठी जरूर तर प्राणाचे बलिदान देणारा पुरुष हाही वीरच होय. आणि एखाद्या उदात्त तत्त्वासाठी झगडून जीवनाचा अर्थ सांगणारा किंवा समजणारी व्यक्ती देखील वीरच म्हटली पाहिजे. अशा व्यापक अर्थाने वीररसाचा आविष्कार रक्षान घेतल्यास संस्कृत नाट्यरचनेत निर्माण झालेली या प्रकारची वेगवेगळी नाट्ये नीटपणे पाहता येतील.

(अ) या रचनाबन्धात प्रथम लक्षात येणारा नाट्यप्रकार म्हणजे वीर चरित्रावर आधारलेला (Biographical play) होय. नाट्यनिर्मितीच्या आरम्भकालात वीरचरित्राचा विषय नाट्याला सुचणे सुलभ आहे, स्वामाविक आहे. अशा प्रकारची नाट्ये रचनाबोधसह्य आणि कल्पनियोजन या दृष्टींनी बरीच प्राथमिक स्वरूपाची वाटवाट म्हणून बरीच विचार मनात येतो. एखाद्या वीरपुरुषाची जीवनकथा लोकपरपरेत किंवा आख्यान काव्य आणि महाकाव्य यांच्या रूपाने तयार असते. त्या गायेतील प्रसंग उच्चरून चरित्राची नाट्यरूप मांडणी करी म्हणजे बहुधा काम मागते. मग अशी अनेक नाट्ये तयार होऊ लागतात. हे म्हणताना असे मात्र सुचवायचे नाही की चरित्रात्मक नाट्ये केवळ आरम्भकालातच निर्माण होतात. आरम्भकालात ती सुलभ असतात हा महत्त्वाचा मुद्दा आहे. एखाद्या जीवनचरित्राचा विशेष अर्थ लावून एखाद्या तत्त्वाचा किंवा मूल्याचा आविष्कार म्हणून जीवनचरित्राची मांडणी करायची म्हणजे बरेच तेवढी प्रगती झालेली असली पाहिजे किंवा कलावनाची तरी

प्रगती झालेली असली पाहिजे. भवभूतीचे 'महावीरचरित' हे रामकथेवराल नाटक वेवळ चरित्रात्मक आहे, त्यात नाट्य आणि नाट्यगुण अगदी कमी आहेत. परंतु त्याचे 'उत्तररामचरित' हे नाटक रामाच्या जीवनाचा उत्तरार्ध कथन करणारे असले तरी ते वेवळ चरित्रात्मक नाही. रामाच्या जीवनाचा जो एक अर्ध भवभूतीने लावला त्याचा आविष्कार करण्यासाठी रामाच्या जीवनातील प्रसंग रचले असल्याने या नाटकात एक वेगळेच आणि थोर कलामूर्त्य लाभले आहे. अशी दृष्टी कलाकाराला असली म्हणजे कोणत्याही कालात चरित्रात्मक नाटक निर्माण होऊ शकते. उल्ल, कलेचा विकास झाल्यावरही नाटककाराला ही सृजनाची दृष्टी नसेल तर उत्तरकालातही प्रारंभिक अवस्थेत शोभावीत अशी कवळ नाट्याचे बाह्यरूप असलेली नाटके तो लिहून बसेल. संस्कृत नाट्यसाहित्याच्या न्हासकालात रामकथेवर निर्माण झालेली अनेक नाटके या विधानाची साध देतील. या दृष्टीने चरित्रात्मक नाटकाबद्दल अनुक एक नियम असा मागता येणार नाही आणि तसा तो सांगण्याचा इरादा पण नाही. स्थूलमानाने विचार करताना चरित्रात्मक नाटक कलेच्या आरंभकालात आढळते एवढेच आपण लक्षात घेऊ.

अशी नाटके संस्कृत नाट्यमृष्टीत अनेक आहेत पतंजलीने ज्याचा ओघाने उल्लेख केला आहे ती 'बलिब्रध' आणि 'कसबध' ही नाटके उपलब्ध नाहीत, कदाचित ती लिहून ठेवलेली नसतील. उपलब्ध नाटकात बुद्धजीवनावरचे अश्वघोषाचे 'गारापुत्रप्रकरण', भासाची 'अभिषेक' 'आणि बालचरित', भवभूतीचे महावीरचरित, 'राजशेखराची 'बालरामायण' आणि 'बालभारत', जयदेवाचे 'प्रसन्नराधव' मुरारीचे 'अनर्घ्यराधव' इत्यादि नाटक या प्रकारात येतील. ही सर्व नाटके चरित्रात्मक आहेत, वीररसाचा आविष्कार करणारी आहेत. ज्या नायकाचे चरित्र सांगायचे त्याच्या जीवनातील महत्त्वाच्या घटना मूळच्या कालानुक्रमाने, क्वचित थोडी नवी भर घालून किंवा थोडी कल्पकता योजून नाट्यरूपाने वर्णन करावयाच्या येवढाच उद्देश या नाटकाचा आहे. प्रसंगाच्या निर्मितीत किंवा मांडणीत काही कौशल्य दिसून आले तर ते, आणि भाषेचा काव्यमय विलास इतकेच बाळग्याने गुण अशा

नाटकात दिसले तर दिसतात. कलेच्या दृष्टीने ही नाटके प्राथमिक आहेत यात शका नाही. याला अपवाद मासाच्या नाटकांचा आहे. मासाचे 'बालचरित' हे कृष्णाच्या बाललीलाने आधारलेले असून कृष्णजन्मापासून तो कसवधापर्यंतची हकीकत या नाटकात आलेली आहे. हे चरित्रात्मक नाटक आहे. पण प्रसंगानिर्मित गोवाच्या जीवनक्रमाची चित्रे घाटून मासाने त्याला एक वेगळे (Pastoral) रूप दिले आहे; आणि रंगमंचावर प्रत्यक्ष द्वंद्वयुद्धाचे प्रसंग आणि कंठाचा वध दाखवून संस्कृत नाट्यात सर्वा न आढळणारे समर प्रत्यक्ष उभे केले आहे. या नाटकात स्वप्नदृश्याधारणे आणि काही असाधारण प्रसंग आहेत, ते वेगळेच.

(आ) नाट्यशास्त्राप्रमाणे 'व्यायोग' आणि 'डिम' हे रचनाप्रकार वीररसात्मक आहेत. या प्रकारातून उदाहरणे प्रत्यक्ष उपलब्ध नाहीत. मासाचे 'मध्यमव्यायोग' हाच एक लक्षात घेण्याजोगा नमुना म्हणून दाखवता येईल. या एकाही नाटकात भीम आणि षटोत्तच याचे द्वंद्वयुद्ध प्रत्यक्ष दाखविलेले आहे आणि त्याचे पर्यवसान भीम आणि हिडिम्बा यांच्या प्रेममीळनाने होते. वीररसाच्या आविष्कारानंतर शृंगारात त्याची परिणती होण्याचा हा नाट्यप्रकार परोक्ष पार लोकप्रिय असावयास हवा. या प्रकाराची उदाहरणे संस्कृत नाटकात मात्र अपवादोदाहरणी आढळतात याची दोन कारणे मला दिसतात: वीररसाचा विषय चरित्रात्मक नाटकाच्या पदार्थात हाताळला गेला हे एक. आणि दुसरे कारण म्हणजे वीराऐवजी शृंगाराला दिलेले प्राधान्य. मागे वर्णिलेल्या प्रणय-प्रधान दरबारा नाटकात जे राजे नायक म्हणून रंगविले आहेत ते वस्तुतः पराक्रमी आहेत. पुरुषा आणि दुष्यन्त यांच्या पराक्रमाची उदाहरणे तर नाटकातच रंगविली आहेत. पण हा पराक्रम त्यांच्या स्वभावचित्रणाचा एक भाग म्हणून आलेला आहे. प्रेयसीच्या प्राप्तीसाठी केवळ हा पराक्रम घटलेला नाही. त्यामुळे ही नाटके शृंगाराच्या चौकटीतच बसवावी लागतात. आणि: एक कारण असे दिसते की प्रेमासाठी पराक्रम करणाऱ्या प्रेमवीरापेक्षा अधिक उच्च उत्पत्त्याची, शौर्य, साहसिकता, त्यागवीरता, संस्कृत मनाचा अधिक मोह आहे. आणि म्हणून सामाजिक नाटकात अविवारक किंवा मकरन्द आणि

माधव याच्यासारखे प्रेमवीर जरी एखाद्या भाषाने किंवा भवभूतीने रंगविले तरी निजालस वीररसाचा नमुना उभा करताना रामायण महाभारतातील वीरांची चरित्रेच संस्कृत नाट्यकारांना आदर्शरूप वाटली.

(इ) शृंगार आणि वीर यांचे मिश्रण प्रणयप्रधान नाटकात जितके आहेत तितके वीररमाच्या नाटकात आढळत नाही असे वर सांगितले. मात्र शृंगार आणि वीर शेजारी शेजारी माझून नाट्यरचनेचा एक विलक्षण प्रकार निर्माण झालेला हर्षाच्या 'नागानन्द' या नाटकात दिसून येतो. या नाटकाचे पहिले तीन अंक प्रणयप्रधान नाटकाच्या धर्तीवर रचले आहेत यात विदूषक आहे; त्याच्या जोडीला विट आणि चेटी यांचा हास्यानुकूल शृंगार आहे, नायकाचा विवाह होऊन तिसऱ्या अकात मीलन झाले आहे. यामुळे ही नाट्यकथा एक अनपेक्षित घडण घेते. गरुडाला प्रत्यही बळी जाणाऱ्या नागाचे प्राण याचविषयाचा इरादा करून नायक जीमूतबाहन स्वतःचे शरीर गरुडाला अर्पण करतो या नाटकाचा शेवट नायकाच्या मृत्यूने व्हावयाचा; परंतु स्वर्गनिवासी देव नायकाच्या मृत शरीरावर अमृत शिंपडून त्याला जिवंत करतात. नागाचे दैन्य संपते; नागाला आनंद होतो; आणि नायकाच्या कुटुंबातही आनंद पसरतो. ही नाट्यकथा दुःखान्त नाहीच. निज चरित्रकथाही म्हणता येत नाही, कारण नायक जीमूतबाहन विद्याधराचा राजा म्हणून रंगविला असला तरी एकदर कथेचे स्वरूप कल्पितकथेश्चमाणे किंवा आख्यायिकेप्रमाणे आहे; आणि प्रणय-चित्रणाने या कथेचा अधिक भाग व्यापलेला आहे. नायकाच्या जीवनातील प्रेम आणि त्याचे बलिदान याचा परस्परसंघ नाही नायक प्रेमाच्या बाप्तीत उदासीन आहे एवढीच एक सूचना त्याच्या पुढील त्यागाच्या दृष्टीने नाट्यकाराने दिलेली आहे. पण या सूचनेने नायकाचा विवाह आणि त्याचे प्राणार्पण याचा धागा जुळत नाही. त्यामुळे शृंगार आणि धैर्यशील त्यागाच्या रूपाने प्रकटलेला वीर नेबळ शेजारी माझून टेबल्यासारखा झाले आहेत. मात्र नायकाच्या चारित्र्याचा जो उभा मनावर उमटतो तो त्याच्या अतुल त्यागाचा म्हणून या नाट्याला वीररसात्मक (Heroic play) म्हणावेसे वाटते.

असेच त्यागजीवनाचे उदाहरण हरिश्चन्द्राच्या कथेचे आहे. या कथेवर

रचलेले उत्तरकालीन 'चण्डकौशिक' हे नाटक घाटल्यास चारेनात्मक मानावे निवा वीररसात्मक म्हणून समजावे.

(इं) राजर्जाय हेतूने निवा राजकारणाच्या पत्रिच्याने रगलेली नाट्यवस्तू हा वीररसात्मक नाटकाचा आणखी एक वेगळा नमुना म्हणून स्वीकारता यावा. भासाचे 'प्रतिज्ञायौगधरायण' हे उदयनकथेवरचे नाटक या प्रकारात येते. उज्जयिनीच्या प्रद्योत राजाने कपट करून उदयन शिकारीला गेल्या असता त्याला पकडले. बंदीत पडलेल्या उदयनाची मुक्ता करण्याची प्रतिज्ञा त्याचा महामंत्री यौगधरायण याने केली. बंदीत उदयन प्रद्योताची कन्या वासवदत्ता हिच्या प्रेमात पडला. त्यामुळे यौगधरायणाची समन्या अधिक गुतागुतीची होऊन वासवदत्तेसह उदयनाची मुक्ता करण्याची दुसरी प्रतिज्ञा त्याला करावी लागली. या दोन प्रतिज्ञा आणि त्याची पूर्ती हा या नाटकाचा गामा आहे. उदयनकथेवरील भासाचे 'स्वप्नवासवदत्त' म्हणून जे नाटक आहे त्याची या 'प्रतिज्ञा' नाटकाशी तुलना केली म्हणजे वस्तुरचनेचा फरक ध्यानी येतो. 'स्वप्नवासवदत्त' नाटकात उदयनाचे गेलेले राज्य परत जिंकून घेणे, त्यासाठी मगधराजपुत्री पद्मावती हिच्याशी विवाह, वासवदत्तेचा अज्ञातनास इत्यादी राजर्जाय पत्रिने पार्श्वभूमीसारखे आलेले आहेत. उदयन आणि वासवदत्ता यांच्या परस्पर प्रेमाचे चित्र हा नाटकाचा मुख्य भाग आहे. उक्त 'प्रतिज्ञा' नाटकात उदयन-वासवदत्ता यांचे प्रेम हा यौगधरायणाच्या प्रतिज्ञेप्रेरणा देणारा, त्याच्या राजकीय नीतीला आव्हान देणारा पार्श्वभूमीत असलेला हेतू आहे. आणि बंदीग्रहान्वलची माहिती काढण्यासाठी उज्जयिनीत पाठविलेले गुप्त हेर, सुटकेची योजना, आणि उदयन वासवदत्तेसह निसर्गत्यावर नगरवेशीवर पाठलाग करणाऱ्या सैन्याला यौगधरायणाने स्वतः दिलेला सामना, या राजर्जाय घडामोडी नाटकाचा प्रमुख भाग होत. म्हणजे एका नाटकात राजर्जाय हेतूच्या पार्श्वभूमीवर प्रणयाची हळूवार आणि सखोल आदोलने खुल्ली आहेत, तर दुसऱ्यात प्रणयाच्या प्रेरणेने राजर्जाय पत्रिने सजले आहेत.

भासाच्या 'पञ्चरात्र' आणि 'प्रतिमा' या नाटकात न्याय्य राज्याची पुनः प्राप्ती या मध्यवर्ती हेतूमोवती परिचित कथेची स्वर मांडणी केलेली दिसते.

पांडव विराटाच्या दरबारां अज्ञातवासात असताना त्यांना त्याच्या न्याय्य राज्याचा वाटा मिळावा म्हणून द्रोण दुर्योधनाजवळ मागणी करतात. राजसूय यज्ञाच्या समृद्धीने आनंदित मन स्थितीत असलेला दुर्योधन ही मागणी मान्य करतो. मात्र शकुनीच्या प्रेरणेने पाच रात्रीच्या आत पांडवांचा तपास लागला पाहिजे अशी अट घालतो. तपास लावण्यासाठी विराटाच्या राजधानीवर स्वारी करण्याची योजना मीढ्य मांडतात. या स्वारीच्या निमित्ताने जे युद्ध घडून येते त्यातून पांडवांचा शोध आणि दुर्योधनाने दिलेल्या वचनाची पूर्ती हे दोन्ही हेतू सिद्ध होतात. 'प्रतिमा' नाटकात रामाला त्याचे हक्काचे राज्य मिळावे म्हणून भरताने घेतलेला पुढाकार, त्यासाठी त्याने आपल्या मातेची निर्भर्त्सना करून रामाची पंचवटीत घेतलेली भेट, रामाला लगेच अयोध्येला परत आणण्याचा प्रयत्न प्रतिशपूर्तीच्या भाग्रहामुळे विफल ठरल्यावर रामाचा प्रतिनिधी म्हणून भरताने राजकीय जबाबदारीचा केलेला स्वीकार, आणि रावणाशी युद्ध करण्यासाठी राजधानीहून सैन्याची त्याने केलेली रवानगी, या रामायणातील परिचित पण वेगळ्या नाट्यहेतूने गुफलेल्या घटना रंगविलेल्या आहेत. दोन महाकाव्यां-तील ही कथानके रंगविताना भासाने मनमुराद स्वातंत्र्य घेतले आहे. 'पञ्चरात्र' नाटकाच्या मांडणीमुळे प्रसिद्ध भारतीय युद्धच वगळले गेले आहे ! तर 'प्रतिमा' नाटकात राज्याभिषेकाच्या प्रसंगी राजवाड्यात होणारे नाटक आणि मृत इक्ष्वाकु राजाच्या प्रतिमा असलेले प्रतिमागृह असे सर्वस्वी कल्पित प्रसंग; दशरथाच्या मृत्यूचे प्रत्यक्ष दृश्य; 'चौदा दिवसांचा वनवास' अशी अट सांगताना चुकून 'चौदा वर्षे' आपण बोलून गेलो असे समजणाऱ्या कैकेयीचे विलक्षण नवीन स्वभावदर्शन; इत्यादि गोष्टी रामायणकथा काही अशी चमकून टाकणाऱ्या आहेत. कथानकाच्या मांडणीत भौतिक घडामोडींपेक्षा मानसिक आंदोलनाच्या चित्रणाला मागाने प्राधान्य दिले आहे. परंतु या दोन्ही नाट्यवस्तूंची प्रेरणा राज्यप्राप्तीच्या राजकीय हेतूमध्ये असल्यामुळे या नाटकाना राजकारणी नाटक म्हणता आले नाही तरी वीररसात्मक (Heroic) गृहटल्याचिंवाय मठा तरी गत्यंतर दिसत नाही.

राज्यप्राप्तीचा राजकीय हेतू आणि वीररसाचा उठाव सरळपणे दर्शविणारे

नाटक म्हणून मद्रनारायणाच्या 'वेणीसहार' या रचनेचा उल्लेख केला पाहिजे. संस्कृत नाट्यचर्चेच्या ओघात या नाटकाचे धारधार येणारे उल्लेख पाहिले म्हणजे हे नाटक रचनेचा नमुना म्हणून जुन्या काळापासून पार लोकप्रिय असावे असे वाटते. वास्तविक मद्रनारायण हा दुय्यम श्रेणीचा नाटककार आहे. परंतु यशस्वी नाट्यरचनेची सारी अंग त्याने आत्मसात केलेली दिसतात. श्रोत्याच्या मनाची सहज पकड घेईल असे महाभारतातील प्रसिद्ध कथानक, परिणामकारक प्रसंगाची योजना, निरिध अर्कांची रसानुकूल मांडणी, नाट्यपूर्ण रचनेच्या शान्त्रसमन युक्त्या, ठळक व्यक्तिरेखा आणि भाववाही आल्भारिक मापादीली ही या नाटकाची वैशिष्ट्ये त्याच्या यशाला कारणीभूत झालेली आहेत. द्रौपदीच्या अपमानानून भारतीय युद्धाचे हत्याकांड जन्माला आले : हा घेणाने घडवून आणलेला सहार. द्रौपदीच्या अपमानाचा बदला घेण्याची प्रतिज्ञा करून मीमाने दुर्योधनाच्या रक्षाने मासलेल्या हातांनी द्रौपदीच्या मोकळ्या नेसाची वेणी ग्राधली : हाही वेणीसहार, सुक्त वेणीचे सयमन. या कल्पनेवर महाभारताची कथा मद्रनारायणाने नाट्यरूपाने रगविली. शान्त्र-नियमाचा अवलंब करून काटेकोरपणाने नाट्यरचना केल्यामुळे पंडिताना आनंद वाटावा; आणि लोकप्रिय कथेची रसानुकूल मांडणी केल्यामुळे श्रोत्यांना समाधान लाभवे : अशी ही दुहेरी परिस्थिती या नाटकाचा लोकप्रियता मिळवून देण्याला सिद्ध झालेली दिसते. रचनेचे कल्पनातीत स्वातंत्र्य घेणारा मास विस्मृतीत गडप झाला आणि आख्यान मार्गावर मोचून पावते टाकणारा मद्रनारायण यशस्वी नाट्यकृतीचा जनक म्हणून स्मरणीय ठरला ! असा देखावा जुटल्याही नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासात दिसतो यात शका नाही. तराही, राजकीय हेतू आणि वीररसात्मक रचना याचा लोकप्रिय नमुना म्हणून 'वेणीसहार' नाटकाची उपेक्षा करण्यात अर्थ नाही.

(३) बराल सध नाटकात हेतुपरत्वे राजकारण आलेले असले तरा त्यांना राजकारणी नाटके म्हणून म्हणता येणार नाही असे मी सुचित केले आहे. परंतु वीररसामक नाटकाच्या प्रकारात राजकारणी नाटकाचा (Political Play) समाविष्ट अवश्य करावयास ह्या राजकीय दायपेक्षांची प्रत्यक्ष मांडणी,

राजकारणी तत्वाचा आविष्कार आणि त्या निमित्ताने घडून येणारी नाट्योचित अशी तत्त्वचचा ही अशा नाट्यरचनेची वैशिष्ट्ये मानता येतील असे धावते. केवळ वीररात्मक नाटकात राजकीय हेतूने किंवा राजकीय डावपेचानी सिद्ध झालेले प्रसंग प्रत्यक्ष रंगमंचावर उभे केलेले दिसतील, तर राजकारणी नाटकात आलेले प्रसंग राजकारणी तत्वाचा आविष्कार म्हणून आले असतील किंवा तत्वाचे दृश्य रूप म्हणून रंगले असतील, म्हणजे तत्त्वप्रणाली किंवा तत्त्वचर्चा, अर्थात नाट्याच्या बंधात, ही अशा नाट्यरचनेला प्राणभूत म्हणून समजायला हरकत नाही. या दृष्टीने अशा राजकारणी नाटकाना 'तत्त्वसंवादाची नाटके' (Discussion Play) म्हणून म्हणता येईल.

भाषाची 'दूतवाक्य' आणि 'दूतवर्णक' ही दोन एकाकी नाट्ये राजकीय पार्श्वभूमीवर घडलेल्या तत्त्वसंवादाची नाटके आहेत. 'दूतवाक्य' नाटकात महाभारतातील कृष्णशिष्टार्जुन प्रसंग नाट्यरूपाने मांडलेला आहे. 'दूतवर्णक' नाटकातील प्रसंग भाषाने आपल्या कल्पनेतून निमाणे केला आहे. भारतीय युद्धात असताना, अभिमन्यूचा वध झाल्यावर, समेत्याचा आणखी एक प्रयत्न करण्यासाठी पांडवांचा दूत (Ambassador) म्हणून घटोत्कच कौरवाच्या शिविरात आलेला आहे अशी कल्पना करून भाषाने हे नाट्य रचले आहे. ही एकाकी नाट्ये परिचित साध्यात बसत नसल्यामुळे आधुनिक संस्कृत-नाट्य समीक्षक धुव्जळ्यात पडले आहेत. ही स्वतंत्र नाट्ये नवून कुठल्यातरी मोठ्या नाटकातले मुद्दे अक आहेत असेही सुचविण्यात आले आहे. परंतु राजकीय पार्श्वभूमीवर तत्त्वसंवाद हे सूत्र पकडले म्हणजे हा नाट्यरचनेचा अर्थ लागू शकतो.

तत्त्वसंवादाचा नाट्यबंध हा रचनेचा एक अभिनव प्रकार म्हणून समजला पाहिजे. चर्चेच्या मीगाने एका आलेल्या व्यक्तीच्या छोट्या प्रश्नाचे चित्रण हा भाषाच्या नाट्यरचनेचा रंग आहे. या चित्रणात व्यक्तिदर्शन आहे, उगळलेल्या रिपाराचा आविष्कार आहे आणि त्यामुळे नाट्यही आहे. हे नाट्य वेगळ्या प्रकारचे आहे. हा वेगळेपणा हेच या नाट्यरचनेचे वैशिष्ट्य म्हणून दाखविता येईल.

अशा राजकारणा तत्त्वसवादपर नाट्यरचनेचा (A political discussion play) असाधारण नमुना म्हणून विशाखदत्ताच्या 'मुद्राराक्षस' नाटकाचे नाव अभिमानाने घ्यावे लागते. संस्कृत नाट्यसाहित्यात हे नाटक अनेक दृष्टींनी अद्वितीय आहे. नांदी, सूत्रधार, प्रस्तावना, भरतनाट्य, अकरचना, पताकास्थान इत्यादि संस्कृतनाट्याच्या सर्वसाधारण तांत्रिक वैशिष्ट्यांचा उपयोग विशाख दत्ताने आपल्या नाट्यरचनेत ज्वलंत असलेल्या तरा या नाटकाचे अंतरंग सवस्वी चानोरानांदेरेचे आहे. नायक आणि नायिका यांच्यामदले महत्त्वाचे संकेत 'मुद्राराक्षस' नाटकात झुगारून दिलेले आहेत, या नाटकाचा नायक कोण याचा सभ्रम पारपारक टीकाकाराना पडलेला आहे; याचा अर्थच असा की या नाटकात सांकेतिक नायक नाही. या नाटकात नायिका पण नाही. इतकेच नव्हे तर एक गौण स्त्रीपात्र सोडले तर यात स्त्रीपात्रे नाहीत. प्रेमाचे रंग नाहीत, की हास्याचा उतारा नाही. शृंगार आणि हास्य याची जोड देऊन त्रिभिध रसांची खुलावद करण्याची संस्कृत नाट्याची दोरळ आणि लोकप्रिय मांडणी येथे आढळणार नाही. नंदवशाचा उच्छेद आणि चंद्रगुप्ताच्या साम्राज्याचा पाया स्थिर करण्याचे यत्न या घटना आणि चरणकथ, चंद्रगुप्त, इत्यादि पात्रे ऐतिहासिक आहेत, तरा ऐतिहासिक नाटक म्हणून 'मुद्राराक्षस'ची रचना केलेली नाही. दोन राजकारणपट्टे मुल्यग्राह्या विलक्षण डावपेचानी या सव नाटकाची वीण मारलेली आहे. नंदवशाचा अभिमानी आणि एकनिष्ठ सेवक अमात्य राजस चंद्रगुप्ताला उभयूत पाटण्याच्या प्रयत्नात आहे, आणि राजसचा सव डावपेच हाणून पाडून, त्याला कोंडीत पकडून, चंद्रगुप्ताचे अमात्यपद त्याला स्वीकारायला भाग पाडणे हा कौटिल्याच्या राजनीतीचा उद्देश आहे. ही नैतिक झगपट या नाटकाचा प्राण आहे. नाटकाचे सवच वातावरण बुद्धीच्या झगमगाटाने उन्वळलेले आहे. नाटकातील पात्रे, प्रसंग, घडलेली प्रत्येक घटना कौटिल्याच्या राजनीतीचा एक आविष्कार म्हणून प्रकटलेल्या आहेत. नाटकात गुप्तहेराच्या कामगिराचे निवेदन आहे, राजनीतीच्या तट्याची चर्चा आहे, आणि असे असूनही सवादात एक प्रहारचा झिंझरणा आहे. एखाद्या खेळातील प्रत्येक डाव आणि हालचाल ज्याप्रमाणे ताणलेल्या उल्लुक्नेने पाहतात राहावी. तथा या नाटकाच्या वागतीत

आपली अवस्था होते. राजनीती म्हणजे बुद्धिबळाचा खेळ. या खेळातले प्यादे आणि मोहरे जसे जसे मागे पुढे सरकतात तसे तसे विस्मयाचे धवे आपल्याला बसतात. प्रमंसाची गुपुण नाटककाराने अशीच केली आहे. दूरगामी राजनीतीच्या जालप्रमाणे 'मुद्राराक्षस'ची रचना बाधीव आहे, सप्रयोजन आहे, एका अन्तर्गत मध्यवर्ती रत्नाचा सधेतुक आविष्कार म्हणून केलेली आहे. साहजिकच रसानु-
कूलता आणि आलंकारिक मापाशीली याचा मोह लेखकाला पडलेला नाही. ठरीव संज्ञेत बाजून ठेवताना विशाखदत्त आणखी एक पाऊल पुढे गेला आहे. नाट्याचा विषय काहीही असला तरी 'मोक्ष' या पुरुषार्थावर नजर ठेवण्याचे संस्कृत नाट्याचे धोरण आहे. विशाखदत्ताने मात्र आपल्या विषयाशी सुसंगत असा 'अर्थ' हा पुरुषार्थच मुख्य मानून त्याच्या सिद्धीसाठी प्रसंगी अपरिहार्य अशा कपटनीतीचे समर्थन केले आहे. नेहमीची चाफोरी सोडून तत्त्वसंवादांत रगलेले आणि केवळ बुद्धीचा प्रकाश घेऊन आलेले 'मुद्राराक्षस' सारखे राजकारणी आणि तत्त्वसंवादपर नाटक संस्कृत नाट्याच्या जमान्यात कसे निर्माण झाले याचे आश्चर्य वाटावे, इतके ते आधुनिक आहे. अशा नाट्यरचनेचे अनुकरण पुढे झालेले दिसत नाही. पण भाषाने अशा रचनेचा लहानसर आरंभ केला आणि विशाखदत्ताने त्यातून परिणत नाटक निर्माण केले ही निःसंशय अभिमानाची गोष्ट आहे.

[५]

शृंगार आणि वीर यांशीही एका भाषाला मध्यवर्ती बनून त्यामोठी इतर भावभावनांचे चित्रण करावे असा संज्ञेत मान्य झाल्याने हास्याला गरीबा मान मिळालेला दिसत नाही. हे निधान ररे असले तरी त्यात 'शिष्ट' संस्कृत साहित्यात हास्यप्रधान नाट्यरचना या निर्माण झाली नाही याचे कारण यावड्यासारखे आहे.

याचा अर्थ असा नव्हे की संस्कृत नाट्यात हास्याचे वायडे आहे. पण

‘शृङ्गाराद् हि जायते हासः’ असा दडक भरतमुनींनी दिल्यामुळे प्रणयप्रधान नाटकाच्या सदर्भात हास्याची योजना करण्याची प्रथा संस्कृत नाट्यसृष्टीत पडलेली दिसते. हा हास्यरस अनुपगाने आलेला आहे हे सांगणे नकोच. प्रणयप्रधान नाटकात दरजारी, म्हणजे राजा नायक असलेल्या, नाटकाचा नमुना अधिक मान्यता पावलेला होता. अशा नाटकात राजाचा प्रणय आणि अन पुरा-
तील हेवेदावे याचे चित्रण करताना खेळकर वातावरण निर्माण करण्याची पद्धती बहुतेक नाट्यकारांनी योजिली होती. या रचनेत राजाचा मित्र आणि सहचर विदूषक, प्रेमप्रकरणात साहाय्य करणारी पीठमर्द, विट इत्यादि शिक्षित मंडळी आणि अन्त पुरातील चेट, चेटी किंवा दासी हे सेवक अशी पात्रे आपाततः येऊ लागली. प्रेमाच्या मत्सरानून उद्भवलेली भाढणे, राजाने आपल्या प्रेयसीशी एकान्त करण्याची मर्जी साधली असता राणीने एकाएकी येऊन हे चोरटे प्रेम उगड्यावर आणल्यामुळे राजाची उडालेली ताराखळ, अन्तःपुरातील चतुर दासी आणि मूर्ख विदूषक याचे झगडे, इत्यादि अनेक प्रसंग अशा नाट्यरचनेत निर्माण करून हास्याची रसजस पिक्विणे मुळीच अवघड नव्हते. प्रणयप्रधान नाटकात अशा प्रकारचा हास्यरस बारवार आदळून येतो. परंतु राजा आणि त्याचे अन्त पुर ही मर्यादा इतकी तोकडी आहे की एकदा-दोनदा असे प्रसंग चित्रित केल्यावर त्याच त्या प्रसंगाची पुनरावृत्ती केल्याशिवाय नाट्यकाराना गत्यंतर उरले नाही. या प्रसंगाचा जसा एक छात्रा निर्माण झाला तसा पात्रा चाही. दरवारच्या आणि अन्त पुराच्या परिसरात वावरणाऱ्या या पात्राचे स्वभावधर्म जणू टरल्यासारखे होते: विदूषक म्हणजे खादाड, मित्रा, मूर्ख, बडबड्या ब्राह्मण. दासी म्हणजे अतरंग भेदगारी आणि विदूषकाला किंवा प्रसंगी राजालाही बोटावर नाचविणारी चतुर प्रणयदूती. पीठमर्द आणि विट हे मुशिक्षित, कल्पमिश्र, वाङ्मयीन चातुर्य असलेले आणि शृङ्गाराच्या सर्व तऱ्हा माहीत असलेले असे प्रणयप्रकरणातले सचिव. विषयाची मर्यादा आणि पात्रनिर्मितीचे संकेत अशा रीतीने दृढ झाल्याने मास कालिदासापासून तो राजशेखरापर्यंत किंवा पुढील न्हासकालातही हास्याच्या चित्रणात काही फरक पडला नाही. नाट्यकाराच्या दैनिकिक सामर्थ्यामुळे एखाद्या विदूषकाचे अव्वल

दर्जाचे पात्र निर्माण झाले किंवा एखादा विशेष विनोदी प्रसंग उभा राहिला तर तेवढाच जिवनगा या हास्यात दिसून यावयाचा. येरव्ही शिळ्या कडीला ऊत आणण्याचाच बहुतेक प्रकार. दरबारी नाट्यरचनेचा प्रभाव सामाजिक नाटका-चरही येवढा झालेला दिसतो की येथेही विदूषक आला आणि एका ठराविक पद्धतीच्या हास्याची निर्मिती तशीच होत राहिली. भवभूतीने विदूषक टाळला आणि त्याच्या ऐवजी पीठमर्दांचे पात्र योजिले. वस्तुतः हा बदल सामाजिक नाट्यरचनेत दृश्य होता. परंतु संस्कृत पंडितानी आणि बहुतेक आधुनिक टीका-कारांनी विदूषकाचा अभाव हे भवभूतीचे वैगुण्य मानून, भवभूतीला विनोदाची दृष्टीच नाही असा निराळा देऊन टाकला ! खळखळ हास्य निर्माण करणारी बुद्धी भवभूतीला नाही. स्वभावतः तो गंभीर होता हेही खरे. हास्यनिर्मितीची त्याची मर्यादाही स्पष्ट आहे. परंतु मर्यादने नवराचे सांग घेऊन नदनाशी हस लावून त्याचा फजितवाडा घेण्याचा जो प्रसंग भवभूतीने 'मालती माधव' नाटकात सूचित केला आहे त्यातील नर्म आणि मार्मिक विनोद उपेक्षणीय राहू नाली. भवभूतीबद्दलचे दराल मत विवेचक बुद्धी कमी पडल्याचे लक्षण मानावे, की हास्याच्या ठराविक पंगपरेबद्दल जी भादराबुद्धी तिचे द्योतक समजवे ! कसेही असले तरी संस्कृत नाट्यरचनेत हास्याला नुसते गौण स्थान आले येवढेच नवून, हास्यनिर्मितीचा एक सांकेतिक बन्ध आणि आणि साचा देखील तयार झालेला होता, हे येथे मुख्यतः सूचवायचे आहे.

प्रण्याच्या सदर्भात आलेल्या हा विनोद राशची फजिती आणि विदूषकाची करामत किंवा धाबळपणा यावर मुख्यतः अवलंबून आहे. या सदर्भाच्या आणि त्यातून उद्भवणाऱ्या विनोदाच्या मर्यादा स्पष्ट आहेत. परंतु ग्रामांगिक किंवा समाजनिष्ठ विनोद असा तऱ्हेने अदिसू शाला तरी दायिक विनोदाला बन्ध उत्पन्न होण्याचे तसे कारण नाही. ही जाणीव काही नाट्यकारांना तरी होती याची साक्ष संस्कृत नाट्यरचनेत दिसते. विदूषकां टोपी चढवून, धाबळपणाचे सांग घेऊन अन्तःपुरात मुक्त सूचार करणारा विदूषक आपली जिद्द तरबारीच्या पट्याप्रमाणे फिरवायला मोडला होऊ आणि त्याच्या या दायिक प्रदारात राहू पावून तो दासीरयन वंग्याचीही मर्यादने भंगण्याचे सामर्थ्य निधीत होते.

सामाजिक चालीरिती आणि समाजन प्रतिग्न पावलेल्या व्यक्ती याची व्यंगरचनेने हुडकून त्याचा अत्यंत मार्मिक आणि भेदक उपहास करायला विनोद हे एक अमोघ शस्त्र आहे. कालिदास-गुट्टकासारख्या नाटककारांनी विदूषकी विनोदाचा उपयोग अशा रीतीने फार चातुर्याने करून घेतलेला आहे. दोघाचेही विदूषक मोठे निरुद आहेत आणि राज-राणी विवा नायक-नायिका याची त्यांनी प्रसंगोपात उडविलेली रेवडी विनकी मार्मिक तितकीच निताळसु सटे-तोड आहे. संस्कृत नाट्याच्या साकेतिक रचनेत हा जो वाक्विक विनोद निर्माण

जन्मास आला असता. परंतु हे असे झाले नाही. कालिदासाचाच प्रयत्न फसला. आणि याचे कारण असे की विदूषकाला प्राधान्य देऊन विनोदी नाट्यरचना करताना, नायकाचे चित्रणही उपहासाच्या रंगानी करण्याची खरादारी कालिदासाने घेतली नाही; किंवा त्याला घेता आली नाही. अग्निमित्र हास्यास्पद होतो खरा; पण त्याचे राजेपण, त्याचा पराक्रम, त्याचे आदर्श गुण इत्यादि थोरपणाच्या गोष्टी आहेत तशाच कायम आहेत; आणि विदूषकाचे सामेतिक गौण स्थानही कोणी विसरलेले नाही. त्यामुळे अग्निमित्राला नायक म्हणवत नाही आणि विदूषकाला नायक म्हणण्याची सोय नाही, अशी विचित्र परिस्थिती या नाट्यरचनेत निर्माण झाली आहे! नायकाची थंड किंवा फजिती होत असतानाही त्याच्या स्वभावचित्रणात असा एक आभास उतरवून केलेला असतो की, नायकाला वाटेला ते शक्य आहे; इतका तो धोर आहे; तो काही हालचाल करीत नाही आणि विदूषक, दासी किंवा इतर साहाय्यक यांच्याकडून तो आपला कार्यभाग साधून घेतो तो केवळ त्यांना सधो देण्यासाठी! या आभासामुळे परोक्षरी उपहासप्रधान हास्यात्मिका निर्माण होऊ शकली नाही. नायक-नायिका यांचे चित्रणही अनिर्बंध उपहासाच्या पद्धतीने झाल्याविना असा नाट्यबन्ध तयार होणे कठिण आहे. कालिदासाला इतका धीटपणा दाखविता आला नाही आणि म्हणून त्याची नाट्यरचना फसली. अर्थात तत्कालीन परिस्थितीत असा उपहास शक्य नव्हता हे मात्र लक्षात घेणे आवश्यक आहे. समाजातील श्रेष्ठ व्यक्ती राजा; नाटके त्याच्या आश्रयाने चालणार; नाटकाचा नायकही तोच. शिवाय नायकाचे चित्रण आदर्शरूपाने करण्याचा बाळगणान सकेत निश्चिन्तमान्यता पावलेला. अशा परिस्थितीत राजाचा उपहास एका ठराव मर्यादेपलीकडे करू नये? या अडचणीतून कालिदासाला मार्ग काढता आला नाही आणि त्यामुळे तो उपहासप्रधान रचनेला आवश्यक असा नाट्यबन्ध निर्माण करू शकला नाही. आपल्या पुढील नाटकांत तर कालिदासाने विदूषकाला महत्त्वाचे स्थान देण्याचेच सोटून दिले आणि आपल्या राजनायकाच्या मारदमन रुबावला बाध येणार नाही इतकंच विदूषकाचा उपहास येवदीर केला.

कालिदासाचा विज्ञा पुढील नाट्यकारांनी गिरविला. याला अपवाद एक शूद्रक. कालिदासाला ज्ञानयन्त्रेची अडचण शूद्रकापुढे नव्हती. त्याचा नायक राजा नव्हता. याचा पायदा घेऊन म्हणा, विज्ञा असाधारण प्रतिभेमुळे म्हणा, शूद्रकाने आपल्या 'मृच्छकटिक' नाटकात विनोदाचे एक अपूर्व मिश्र तयार केले. येथे विदूषक आहे आणि त्याच्या वाचिक विनोदाला विलक्षण धार आहे. पण त्याच्याबरोबरच चेत, व्यापक, रम्यावरची देगुरेस पाहणारे शिर्गई, अधिकारा, ही पात्र पण आहेत; आणि दिलखुलासपणे घोळणारे रस्त्यातले कडेचे गुगारी पण आहेत. या सर्वांना विनोदबुद्धी आहे. इतकेच नव्हे तर शर्विल्लासारखा एका उपकथानकाचा नायकही विनोदाला पारंगत नाही. शूद्रकाची आणखी एक अपूर्व निर्मिती म्हणजे शकारामारख्या टाळपानाचे विनोदी पात्र म्हणून त्याने केलेले चित्रण. मायाजालून रचली घेऊन शूद्रकाने रंगविलेले हे विनोदाचे मिश्र सांकेतिक आणि मर्यादित बंधाच्या पलीकडे जाणारे आहे. परंतु हा प्रकारदेगील संस्कृत नाट्यात स्थिर झाला नाही. संस्कृत नाट्यममीक्षेमर्धाला सदम पाहिले म्हणजे शूद्रकाच्या नाट्य-निर्मितीचे कोणी फारसे कौतुक केले नाही असेच म्हणण्याची पाळी येते. हे असे का झाले! प्रगल्भप्रधान दरबारी नाट्याची आणि काव्यविलासने खुलेल्या छलित बंधाची भाववरीलकाटीन रसिकाना आणि विद्वानांना अधिक वाग्य होती! पारंपरिक नाट्यरचनेचा आदर अधिक रोडवर दडपेज होता! का, हास्याच्या द्वारे होगारी करमणूक उपलब्ध समजली जात होती! अर्थात हे सारे तर्क आहेत. हास्याला मध्यवर्ती स्थान देण्याची कल्पना 'शिष्टमान्य' नव्हती

‘शिष्ट’ नाट्यात जे झाले नाही ते मग पुढे ‘प्रहसन’ या नाट्यग्रंथात झाले आणि येथे हास्याला मध्यवर्ती स्थान लाभले. उपलब्ध प्रहसने दहाव्या-अकराव्या शतकापासूनची आहेत. ‘भगवद्भुक्तीय’ सारखे एखादे प्रहसन बरेच जुने असल्यास असावे. या प्रहसनात दरबारी वातावरण किंवा गुरु शिष्य यांच्या सबधानून उत्पन्न होणारा परिहास मुक्तमनाने रंगविलेला आढळतो. येथे गणिकेच्या मागे लागलेला राजा, त्या गणिकेची घेरडी आई, गणिकेच्या लोभाने जमा होणारी दरबारी महली, साधू, न्हावी अशी चालच्या सामाजिक थरातली पात्रे, बदाई भारणारा सेनापती, दोगी गुरु आणि त्याचा सर्वां शिष्य अशी अनेक पात्रांचे उपहासगर्भ, अतिशयोक्त पण सामाजिक ममांची धट्टा करणारे चित्रण आढळून येईल. नाट्यरचनेचे सामान्य संकेत आणि प्रणयाचे मध्यवर्ती गून येथे अवलंबिलेले असले तरी प्रहसनाची एकदर वीण उपहासाची, परिहासाची आहे हे लक्षात ठेवले पाहिजे. या परिहासाला मर्यादा नाही. पाताना आणि प्रसंगाना ठरीव मर्यादा पडली तरी वाचिक विनोदाला येथे धरबध नाही इतका की प्रहसनातील विनोदाने अनेक घेऊा स्त्री-अस्त्री-पण्याच्या आणि सम्यपणाच्या मर्यादाही पार झुगारून दिलेल्या आहेत. प्रहसनाची नायिका एक तरुण वेदया आणि तिची वृद्ध आई एक मुठीण, अशी पात्रे येथे असल्यामुळे ग्राम्यपणाला कदाचित मर्यादा राहिली नसेल. परंतु सूक्ततेदेवजी, समोग आणि त्याशी समूह अशा गोष्टी स्पष्ट शब्दांनी गेलण्याचा आचरटपणा करण्याचे कलादृष्ट्या तरी कारण नव्हते. या ग्राम्यतेमुळे गृहणा किंवा हास्याबद्दल्या रुढ कल्पनेमुळे गृहणा, प्रहसनाला ‘शिष्टता’ कधीच लाभण्याची शक्यता नव्हती. ‘भगवद्भुक्तीय’ सारखे प्रहसन हा निराश्रय अपवाद. यात गणिकेच्या देहात एका योगी पुरुषाचा आत्मा आणि योग्याच्या देहात गणिकेचा आत्मा यमदूताच्या चुर्चामुळे ठेवला जातो आणि त्यामुळे जो निष्कण गमतीचा प्रसंग उत्पन्न होतो त्याचे पार मुरेत वर्णन आहे. पण अशा प्रसंगनिष्ठ विनोदापेक्षा शाब्दिक आचरटपणाचा मार्गच प्रहसनाने निवडला. आणि एकदरात हास्यप्रधान नाट्याला संस्कृत नाट्यमृष्टीत महत्त्वाचे लक्षणीय जसे स्थान प्राप्त झाले नाही.

[६]

नाट्याची रचना करताना शृंगार, वीर, हास्य अशा मानवसुलभ एखाद्या भागाचे अधिष्ठान घेणे स्वाभाविक आहे, अपेक्षित आहे. परंतु काही वेळा एखादे तत्त्व प्रतिपादन करण्याच्या उद्देशाने मुद्दाम नाट्याचा बन्ध निमडला जाणे शक्य आहे. अशी ही रचना सहेतुक म्हणावी लागेल. नाट्यरचनेत एखादे तत्त्व अनुस्यूत असणे किंवा कथाविषयातून ते सूचित होणे वेगळे, आणि तत्त्वप्रतिपादनासाठी किंवा तत्त्वप्रचारासाठी नाट्याची चौकट उभी करणे वेगळे. या दुसऱ्या प्रकारचे नाटक नाटकासाठी म्हणून रचलेले नसते. जन-समुदायाला आग्राहण करणाऱ्या एका याज्ञपीन बन्धाचा हेतुपुरस्सर साधन म्हणून केलेला हा उपयोग आहे. अशा नाटकांना तत्त्वप्रचाराची सहेतुक नाटके असे भी म्हटले; आजच्या शब्दात त्यांना प्रचारकी नाटके म्हणता येईल. संस्कृत नाट्यसुष्टीत अशा रचनेचा उपयोग धर्मप्रचारासाठी झालेला दिसतो. अश्वमेध या अतिशय लुप्त्या वीड कवीची नाटके अत्यंत शुद्ध स्वरूपात सापडली आहेत. ती धर्मतत्त्वाचे प्रतिपादन आणि धर्मपरिवर्तन दर्शविण्यासाठी रचलेली असावीत.

एखाद्या प्रसिद्ध कथेचा किंवा आख्यायिकेचा उपयोग धरीलप्रमाणे तत्त्व प्रचारासाठी जसा करून घेता येईल त्याप्रमाणे संपूर्णपणे काव्यनिक आणि प्रतीकात्मक असं नाट्यकथानक रचले जाणेदेखील शक्य आहे. अकराव्या शतकातल्या कृष्णमिश्र या कवीचे 'प्रबोधचंद्रोदय' हे नाटक या दुसऱ्या प्रकाराचे उदाहरण आहे. याची रचना वेदान्ताचे तत्त्वज्ञान सांगण्यासाठी म्हणून झालेली आहे. या नाटकाचा आणखी एक अधिक महत्त्वाचा विशेष म्हणजे हे नाटक प्रतीकात्मक (Allegorical) आहे. विशिष्ट तत्त्वे, सद्गुण, दुर्गुण, ही या नाटकातील पात्रे आहेत; आणि नाट्यरचनेचा टराविक बन्ध योजून सद्गुणाचा दुर्गुणावर विजय झालेला दाखविण्याचा वेदान्ताचे प्रतिपादन येथे करण्यात आले आहे. असे प्रतीकात्मक नाटक म्हणजे मात्र वेगळे दौडिक खेळ आणि रचनेची कसरत. केलेल्या दृष्टीने अशा नाटकांचे फारसे

महत्त्व नसले तरी नाट्यरचनेचा एक विशेष प्रकार म्हणून त्याची दखल घ्यायला हवी

[७]

आरभी संस्कृत नाट्यरचनेचे दशरूपक म्हणून जे दहा प्रकार सांगितले त्यातील काही वेगळ्या बंधाकडे आता वळायचे आहे. आपण आतापर्यंत पाहिलेल्या नाटकात दोन, तीन, चार अकापासून दहा अकाप्येत रचना असलेली नाट्ये येऊन गेली आहेत. भाषांच्या 'पञ्चरात्र' नाटकाचे तीन अंक आहेत. 'नाटिका' सामान्यतः चार अंकी असते. हर्षाच्या 'प्रियदर्शिका' आणि 'रत्नावली' या चार-अंकी नाटिका होत. बहुतेक 'नाटका'त पाच किंवा सहा अंक असतात. 'प्रकरण' नाट्याचे निदमाप्रमाणे दहा अंक असतात. प्रदीर्घ रचनेचा एक विशेष प्रकार म्हणून 'हनुमानाटक' सांगितले पाहिजे. याचे चौदा अंक आहेत !

रचनेच्या दृष्टीने या रूपकातील एक महत्त्वाची घात म्हणजे एकांकी नाटक किंवा एकांकिका. एकांकी नाट्यरचनेचा प्रकार (One-act Play) पाश्चात्य नाट्याच्या अनुकरणाने मराठीत आलेला असेल तर संस्कृत नाट्याचा आग्रहाल पार तिसर पडला होता असे म्हटल्याशिवाय गत्यतर नाही. संस्कृत नाट्यगृहीत एकांकिका आहे याची साक्ष बरीच दशरूपकातच आहे. दहा प्रकारांपैकी भाग, प्रदशन, व्यायोग, वीथि आणि अट्ट हे पाचही प्रकार एकांकी रचनेचे आहेत. शुभारंभ किंवा वीररक्षाची कथा आणि पाच ते दहा अंकांची मांडणी हा 'नाटक' नावाचा प्रकार अधिक मान्यता पात्रात, रुढ झाला, लोकप्रिय झाला. म्हणून कदाचित एकांकी रचनेकडे लोकांचे पोरसे लक्ष गेले नसेल. पण हा नाट्य रचनेचा प्रकार संस्कृतज्ञता जुना आहे, अमूल्य आहे, हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. आता उदाहरण घेऊ या 'प्रहसन' बहुधा एक अंकी असता. पल्लु काटी प्रदशनात दोन अंक आहेत. एकांकी रचनेत 'शिष्ट' गांठित्यांगीत नमुने

हुडकताना माझ्या नजरेसमोर माझाची महामारत-नाटके येतात. माझाची ही पाच नाटके माझ्या दृष्टीने तरी अपूर्व आहेत. ही सगळी नाटके एकात्री आहेत; त्याची वस्तू महामारतानून घेतलेली किंवा कल्पनेने महामारताशी बुळविलेली आहे आणि तरीही या नाटकातील विविधता आजही मन थक करील अशी आहे. 'मध्यमव्यायोग' नाटकात मीम आणि घटोत्कच याची भेट आहे; घटोत्कचाने आपल्या पित्याला आजवर पाहिलेले नसल्यामुळे दोगांच्या या भेटीत अत्यंत हृदय असे नाट्यछलित (Dramatic Irony) निर्माण होते. दोघे एकमेकाशी छटतात. शेवटी घटोत्कच मीमाला आपल्या आईकडे घेऊन जातो. आणि अशा रीतीने एक कर्ण उपकथानकातून उत्पन्न होणारे हे नाट्य वीररसात परिणत होते आणि त्याचे पर्यवसान शृंगारमीळनात होते. माझाची 'दूतवाक्य' आणि 'दूतघटोत्कच' ही दोन एकात्री दूतनाटके तत्त्वसवादी नाटकाची उदाहरणे (Discussion Play) म्हणून मी मागे उल्लेखिली आहेत. आणि 'ऊरुमद्ग' आणि 'कर्णमार' या एकाकिका शोकात्म नाट्याची (Tragedy) उदाहरणे होत असे मी मानतो. या पाच एकाकिका-मधील रचनेची ही विविधता संस्कृत नाट्यसृष्टीत अलक्षित राहिली हे दुर्दैव म्हटले पाहिजे. ४

असाच आणखी एक आगळा नाट्यरचनेचा प्रकार म्हणजे 'माण'. माण हे एकात्री नाट्यच होय. यातील मुख्य पात्र म्हणजे विट. यात सुख्यत. परिपोष होतो तो शृंगार किंवा वीर या भावाचा. या रचनेचे वैशिष्ट्य असे की यात विट हे एकच पात्र असते. एकटा विट सर्व अक्रमर बोलत असतो. त्याच्या बोलण्यातून वेगवेगळी पात्रे आणि प्रसंग सूचित होतात. प्रत्येक रंग-भूमीवर एखाद्या प्रसंग घडत नाही, किंवा विद्याशिष्याय दुसरे पात्र येत नाही. सभापणाचा आभास उत्पन्न करण्यासाठी, संस्कृत नाट्यशास्त्राने ज्याला 'आकाशमणित' म्हणतात त्या तंत्राचा उपयोग केला जातो; म्हणजे रंग भूमीवर असलेला विट, पडद्यामाड वेगवेगळी पात्रे आहेत अशी कल्पना करून त्याच्याशी बोलतो; आणि त्याची उत्तरे आपण ऐकण्याचा ग्राह्य करून घेतो. ती बोलून टाकतो. ओल्याना हा सबब विटाच्या सुख्यतून ऐकण्याला

मिलतो; पण विद्याच्या अभिनयाने आणि या आकाशमापिताच्या तनाने समापण चालू असल्याचा देखावा मात्र निर्माण होतो. रचनेचा हा प्रकार केवळ एकाकी नाही, एकपात्री आहे, हे आता समजून येईल.

माणे म्हटल्याप्रमाणे 'प्रहसन' हा नाट्यप्रकार सामाजिक व्यंगाचा उपहास करणारा नाट्यबन्ध म्हणून रूढ व्हावयाला आणि परिणत व्हावयाला अनकाश असूनही विनोदान्दळाच्या दृष्टिकोनामुळे किंवा प्रहसनातील आचरट आणि अश्लील विनोदामुळे प्रतिष्ठेला मुकला. तसाच थोडासा प्रकार 'भाण' या नाट्यरचनेचा झालेला दिसतो. भाणातील शृंगार सूचक असला तरी उत्तान आहे. त्यामुळे प्रहसनाप्रमाणेच शिष्ट आणि नागर श्रोत्यांना भाणाचा नाट्य प्रयोग सकोच उत्पन्न करणारा व टल्यास नवल नाही. भाणाच्या वावतीत आणखी एक गोष्ट आहे या एकपात्री नाटकातील विट हा शिक्षित, - कलाभिरु, जग पाहिलेला, बाढाय आणि कला यांचे प्रेम असलेला आणि सामाजिक रुढीची विशेष किरीट न करणारा असा असतो. त्याच्या एकमुखी भाषणात अनेक मार्मिक आणि काव्यात्म अवलोकने असतात. उपहासाचे शस्त्र वापरून प्रहसनाला सामाजिक व्यंगावर प्रहार करण्याचे जे कार्य साधता येते तसेच विंगच्या मार्मिक आणि सजोल अवलोकनातून भाणाला साधता येण्यासारखे आहे. उपलब्ध प्रहसनात हे सामाजिक कटाक्ष दिसतातही. पण ग्राम्यतेच्या आहारी जाऊन प्रहसनाने बशी प्रतिष्ठेची मर्यादा सोडली तशी उत्तानपणामुळे भाणाने सोडली. आणि शिवाय, लेखकानी विंगच्या शिक्षित आणि काव्यात्म वृत्तीचा आपल्या लेखनात इतका अतिरेक केला की भाण हा नाट्याचा प्रकार होण्या-ऐवजी, दीर्घ पळेदार समासानी सजलेला आणि शब्दार्थाच्या अलंकारानी भारावलेला असा निर्बंधलेखनाचा प्रकार झाला! अगोदरच संस्कृत नाट्यरचनेत भाषच्या विलासाचे पारडे बड झालेले होते. त्यात 'भाणा'सारख्या एकपात्री रचनेत प्रत्यक्ष संवादाचा अभाव असल्याने, नाट्याची आणि नाट्यपूर्ण समापणाची मर्यादा विमरली जाण्याचा धोका पार मोठा होता. 'भाणा'चा रचनाप्रकार नेमका या धोक्याच्याच आहारी गेला आणि परिणामत एका अभिनय नाट्यरचनेचा रागूमीच्या दृष्टीने बळी गला! संस्कृत नाट्यमृष्टीकडे

आज पाहताना मात्र नाट्यरचनेचा हा वैशिष्ट्यपूर्ण प्रकार सुद्धा लक्षात घ्यायचा होता.

[८]

संस्कृत नाट्यविषयी बोलताना आतापर्यंत वाङ्मयीन दृष्टिकोनातून मुख्यतः बोलणे झाले आहे. याची कारणे दोन: मरणाच्या नाट्यशास्त्रात अभिनयकला आणि नाट्यप्रयोग यासंबंधी सूक्ष्म आणि तपशीलवार विवेचन आहे. पण हे विवेचन तांत्रिक स्वरूपाचे आहे, अभिनयाच्या काही संज्ञांची निगडित आहे, बरेचसे मार्गदर्शनाच्या स्वरूपाचे आहे. या संज्ञाप्रमाणे आणि नियमाप्रमाणे संस्कृत नाटकाचा प्रयोग कसा होत असावा याचे शास्त्रीय वर्णन करता येणे शक्य नाही असे नाही. अशा काही संज्ञांची आणि प्रायोगिक गोष्टींची कल्पना 'संस्कृत नाट्याचे विंगड' पाहताना आपल्याला आलेली आहे. पण संस्कृत नाट्यप्रयोग आपल्याला प्रत्यक्ष पाहायला मिळालेले नाहीत. संस्कृत नाट्यात आणि आपल्यात कालाचे इतके प्रदीर्घ अंतर आहे की, संस्कृत प्रयोगात याची कल्पनाही करता येणे सामान्यतः कठीण झाले आहे. असा प्रयोग करण्याचा प्रयत्न आपल्या माहितीच्या कालात कोणी केलेला नाही. आज असा प्रयोग कोणी केला तर सर्वस्वी बदलेल्या अभिरुचीच्या प्रेक्षकांना तो कितीतरी समजेल आणि आवडेल हाही एक प्रश्न आहे. मधूनमधून संस्कृत नाटकाचे प्रयोग जेव्हा होतात तेव्हा त्यांचे तत्त्व अर्लकडाल असेल हे सांगायचा नकोच. अशा रीतीने सामेनिक तत्त्व आणि कालाचे अंतर ही एक अडचण संस्कृत नाटकाचे प्रायोगिक स्वरूप समजून घेताना जाणवते. दुसरा गोष्ट अशी की, नाट्याचे विवेचन करणारे जे शास्त्रग्रंथ संस्कृतात मरणांतर झाले आहेत त्यात मुख्यतः नाट्याच्या लेखनतत्त्वाचा विचार आहे. एखाद्या नाटकाची प्रायोगिक समीक्षा कुठे केलेली नाही.

परंतु एखाद्या नाटकाचे लिखित रूप लक्षात घेऊन त्याचा प्रयोगाच्या दृष्टीने विचार करणे काही कठीण नाही. नाटक प्रयोगासाठी असते. तेव्हा नाट्य-

लेखनातच रंगभूमीच्या दृष्टीने काही प्रयोग (Experiments in stage technique) केलेले असतील तर अशा प्रायोगिक तंत्राची नोंद उद्बोधक शाल्याशिवाय राहणार नाही. किन्हुना, असा शोध घेतल्यावाचून संस्कृत नाट्यसूत्रीचे जे अलोकन आपण करित आहोत त्याची पूर्णता होणारही नाही.

मान ज्या प्रायोगिक तंत्रविषयी (Stage technique) आणि तंत्रविषयक प्रयोगाबद्दल (Experiments in technique) येथे सागावयाचे आहे ते दिग्दर्शकाच्या दृष्टिकोनातून नव्हे. नाटककाराने नाटक लिहून हातावेगळे घेत्यावर रंगभूमीवर ते सादर करताना आणि नाटककाराचा आशय प्रेक्षकापर्यंत परिणामकारक रीतीने पोहोचविताना एखादा दिग्दर्शक कोणते तंत्र वापरील, कोणकोणत्या साधनांचा उपयोग करील हा एक स्वतंत्र विषय आहे. हे दिग्दर्शकाने थोडिलेले प्रायोगिक तंत्र कालपरत्वे किंवा व्यक्तिपरत्वेही बदलते याची कल्पना नाट्याच्या अभ्यासकांना आणि रसिकांना आहेच. आपल्याला पाहावयाचे ते नाटककाराने आपल्या रचनेतच आणि रंगभूमीवरील दृढ्यात्मकता किंवा नाटक सादर करण्याची पद्धती याना अनुलक्षून केलेल्या प्रयोगाविषयी.

नाटकाची कथायसू सदादातून सरळ उभी करावयाची हा नाट्यलेखनाचा राजमार्ग आहे. परंतु काही वेळा एखादी विशिष्ट कल्पना, एखादा विशेष प्रसंग, एखादी सूचक प्रतीकात्मक गोष्ट नाटकात कशी मांडावी याचे प्रयोग नाटककार करतो, असे दिसते.

या सदर्माने ज्याचे नाव आदराने आणि थोड्या अभिमानाने घ्यावे अशा नाटककार भास होय. भासाच्या तेरा नाटकात कथारचनेचे आणि आशयाच्या अभिव्यक्तीचे असे प्रयोग कितीतरी आढळून येतात. पूर्वरंगाच्या पद्धतीमध्ये कलात्मक आढोपशीरपणा आणून सूत्रधार आणि स्थापक अशा दोन सदृश नगण्वजी एकाच नटाच्या द्वारे नाटकाचा प्रस्ताव करण्याची प्रथा भासाने सुरू केली त्याचे विवेचन पहिल्या व्याख्यानात आलेले आहे. इतर कोणी नाही तरी बाणभट्टाने भास नाटकाचे हे वैशिष्ट्य 'सूत्रधारस्तारम' — म्हणजे पारंपरिक स्थापकाएवजी सूत्रधाराने प्रस्तावित केलेली नाट्ये — या शब्दाने नांदून ठेवले आहे. बाणाने आपल्या भट्ट्या आशुष्यात भासाच्या नाटकाचे प्रयोग पाहिले

असण्याचा समज आहे असे मला वाटते. म्हणून गाणाचे हे अत्योक्त मला निरर्थक वाटत नाही.

प्रत्यक्ष नाट्यरचनेत मासाने केलेले प्रयोग अनेक लक्षवेधी आहेत. ऋतुतेक सर्वे संस्कृत नाटकत अकाची रचना सरळ असते. नियमाप्रमाणे एका अकात एकच दृश्य असायला हवे, म्हणजे एकच प्रसंग, एकच घटनास्थळ, हवेत पण अकाची मादगी कस्ताना कथामनुष्या ओगाप्रमाणे दृश्य बदल जाते, असे काही वेळेस घडतेच. एखादा प्रसंग अनेक लहान घटनांनी नटलेला असतो. या घटना एकापुढे एक घडतात; त्याचे स्थळ भिन्न पण प्रयोगाच्या दृष्टीने सोयीचे म्हणून वळविले असते. अशा भिन्न स्थली एकापुढे एक घडलेल्या घटनांनी तो प्रसंग पूर्ण होतो आणि त्याने एक अक व्यापलेला असतो. ही भिन्नता दर्शविण्यासाठी अंकाची विभागणी वेगवेगळ्या प्रवेशात करण्याची पद्धती पुढील कालात अमळत आली. संस्कृत नाटकात अंक विभागण्याची पद्धती नाही हे आपण पाहिले आहे. परंतु भिन्न भिन्न स्थली एकापुढे एक घडणाऱ्या घटना नेहमीप्रमाणे दाखविण्याऐवजी एकाच वेळी, एकाच स्थळी, किंवा शेजारी असलेल्या स्थळावर, दोन भिन्न घटना दाखविण्याचा प्रयोग किती नाटककारांनी आधुनिक कालातही केला आहे? भासाच्या काही नाटकत रचनेचा हा वैशिष्ट्यपूर्ण प्रयोग आढळतो. 'सप्तवासवदत्त' नाटकाच्या चौथ्या अंकात पद्मावती, वासवदत्ता आणि एक दासी प्रसन्नवनात फिरत येतात. दुसऱ्या वाज्जे उदयन आणि विद्रुपक येतात. नंतर वासवदत्तेला परंपुरषदर्शन ठाळणे आनंद्यक आहे म्हणून तिन्ही स्त्रिया लज्जुजात प्रवेश करतात. उदयन आणि विद्रुपक नेमरे या कुजाच्या प्रवेशद्वारापर्यंत येऊन तिथेच उरतात. येथून पुढे जो प्रसंग घडतो तो या दोन्ही ठिकाणी, उदयनाला लज्जुजात कोणी आहे हे माहीत नाही; पण वासवदत्ता आणि पद्मावती यांनी उदयनाला पाहिले आहे; त्याचे आणि विद्रुपकाचे श्रोणेही त्या लज्जुपूर्वक ऐकतात; अशा रीतीने हा सर्व समाप्त दोन्ही ठिकाणी चालतो; आणि तो एकमेकात गुप्तलेला आहे; कारण उदयन विद्रुपक याच्या समाप्तीच्या प्रतिनित्या वासवदत्ता आणि पद्मावती यांच्या उद्गारातून किंवा संवादातून व्यक्त होत असतात. एकाच वेळी घडणाऱ्या

दोन घटना एकत्र गुप्त भासाने हा प्रमदवनाचा प्रसंग रचला आहे. अशीच रचना भासाच्या 'चारुदत्त' आणि त्यावरून रचलेल्या शूद्रकाच्या 'मृच्छकटिक' नाटकात आहे. शकार वसन्तसेनेचा पाठलाग करतो आहे हे दृश्य चालू असताच, बली ठेवण्यासाठी घराचे बाजूचे दार उघडून चारुदत्त, मैत्रेय आणि रदनिका येतात हेही दृश्य आहे. त्याचप्रमाणे मैत्रेय आणि चारुदत्त दागिन्याविषयी बोलत झोपी जातात; तेवढ्यात शर्विल्लकही येतो रदनिका आणि शर्विल्लक याचे बोलणे चालू आहे त्याच वेळी वसन्तसेना आपल्या महालाच्या सज्जात आहे. या सर्व प्रसंगात दोन सर्वस्वी वेगळ्या घटना शेजारो शेजारो आलेल्या आहेत; काही वेळ त्या पृथक् राहतात आणि मग एकमेकात मिळून त्यातून एक प्रसंग तयार होतो. हा तपशील चारकाईने सांगण्याचा उद्देश एवढाच की हे प्रसंग एकापुढे एक घडणाऱ्या घटनांचे नाहीत; आणि त्यामुळे रंगभूमीवर दृश्यांतर सुचवून (किंवा अलीकडील भाषेत बोलायचाचे म्हणजे, पडदा बदलून) ते दाखविता येण्यासारखे नाहीत त्यासाठी रंगमंचाचे उभे दोन भाग करून द्विकक्ष रंगमंच चौकट्याशिवाय या प्रसंगाचे दृश्यीकरण होणारच नाही. अशी द्विकक्ष रंगमंचाची (Compartmental Stage) योजना हे भासाच्या नाट्यरचनेचे आणि प्रयोगशील तंत्राचे लक्षणीय उदाहरण आहे."

'दुतवाक्य' या एकाकी नाटकात कृष्णशिष्टाईचा सुप्रसिद्ध प्रसंग आहे आणि तो रंगविण्यासाठी भासाने स्वयं कौरवसभेचे दृश्य योजिले आहे. धृतराष्ट्र, भीष्म इत्यादि वृद्ध भडवळी, शकुनी, दुःशासन, कर्ण, विकर्ण इत्यादी दुर्योधनाचे पाठीराखे; आणि कौरवसभेचे सर्व मानकरी, येथे अपेक्षित आहेत. मुद्दातला दुर्योधन एकेकाचे स्वागत करून त्यांना आपापली आसने दर्शवितो असे दाखविलेले आहे. परंतु प्रत्यक्ष संवादात भाग घेणारी जी प्रमुख पात्रे आहेत ती दोनच. दुर्योधन आणि श्रीकृष्ण कौरवसभेतील इतर व्यक्तींची मते आणि प्रतिनिध्या दुर्योधनाच्या तोंडूनच व्यक्त केलेल्या आहेत. आरभी दुर्योधन आणि कचुरी यांच्या संवादात कचुरीला काही वाक्ये आहेत, अखेरीस सुदर्शन हे पात्र भासाने आणले आहे; आणि धृतराष्ट्राला काही वाक्ये आहेत. परंतु

नाट्यरचनेच्या दृष्टीने ही गौण पात्रे वाजूम ठेवली तर बोलणारी मुख्य पात्रे दोनच. म्हणजे बोलणारी पात्रे (Speaking parts) दोन ठेवून आणि गौणीची सर्व माणसे सॉंग (Supers) म्हणून आणून, भाषाने कौरवसभेच्या मरगच्च बैठकीचे दृश्य येथे योजिले आहे.

तद्वाच्या वाटाघाटी फिसकटतात आणि श्रीकृष्ण समा सोडून जायला निघतो. दुर्योधन त्याला पकडण्याचा प्रयत्न करतो. श्रीकृष्ण विश्वरूप धारण करतो. हा प्रसंगही भाषाने या नाटकात योजिला आहे. श्रीकृष्णाचे त्रिराट रूप पाहिल्यावर दुर्योधनाच्या होणान्या प्रतिक्रिया आणि श्रीकृष्णाला धरण्याचे त्याचे फसलेले प्रयत्न दुर्योधनाच्या भाषणातून व्यक्त होतात हे दृश्य असेच समाप्तीला सूचकपणाने आणि प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीवर सोपविले असल्यास गोष्ट वेगळी. पण कौरवसभेचे दृश्य ज्याप्रमाणे नुसती सॉंग आणून आकारित केले आहे त्याप्रमाणे श्रीकृष्णाच्या विश्वरूपाचा आनिष्कार देखील, श्रीकृष्णासारखाच रंगभूषा आणि वेशभूषा केलेली आणि श्रीकृष्णासारखी दिसणारी अनेक सॉंग रंगमंचावरून आणून दाखविता येण्यासारखा आहे. राजापूरकर नाटकमंडळीच्या 'सुत तुच्छराम' नाटकात शिवाजील पकडण्यासाठी मोगल शिवाई तुकारामाकडे येतात तेव्हा असेच 'अनेक शिवाजी' रंगमंचावर एकाच वेळी आणून शिवाजीला पकडण्याचा प्रयत्न फसल्याचे दाखविण्यात येते, हे पुढील भाट्यात असेल. यरील दृश्यीकरणाचे तत्र हेच, म्हणजे सारखी सॉंग योजण्याचे आहे याच्याच जोडीला श्रीकृष्णाचे आयुध 'सुदर्शन' केवळ मानुषीकरण करून नव्हे तर एक नाटकीय पात्र म्हणून भाषाने रंगभूमीवर आणिले आहे. सुदर्शनाच्या भाषणात श्रीकृष्णाची शास्त्रीय धनुष्य, कौमोदकी गदा, नन्दक अमि आणि पाञ्चजन्य शस्त्र ही अशुभेही रंगभूमीवर प्रत्यक्ष येऊन जातात, असे सूचित आहे. हे सर्व लक्षात घेतेले म्हणजे सांगाचा (Supers) उपयोग करण्याचे तत्र योजून समथ नाट्याची योजना, अद्भुताचा स्पर्श असलेल्या अशा अनिशय मय दृश्यात्मक रूपाने भाषाने केली आहे हे समजून घेईल. 'दूतनाक्य' हे नाटक मय दृश्यात्मक नाट्याचे (A Spectacle play) एक अभ्यमनीय उदाहरण म्हणून लक्षात ठेवण्यासारखे आहे.

एखाद्या वस्तूला चटकन मानुरूप देऊन नाटकीय पात्राच्या रूपाने सख्ख रंगमंचावर आणण्याचे - भाषाचे तत्र सुदर्शनाच्या पात्रनिर्मितीत आपल्याला दिसून आले आहेच. ही आयुष्ये नाटकीय पात्रे म्हणून 'वाल्चरित' नाटकातही भाषाने योजिली आहेत. शिवाय, अन्तर्मनातले विचार किंवा अमूर्त कल्पना व्यक्त करण्यासाठी आणि त्यांना दृश्यात्मक स्वरूप देण्यासाठी भास असेच तत्र वापरतो. 'वाल्चरित' नाटकात कमाला पडलेले स्वप्न अर्शाच नाटकीय पात्रे निर्माण करून भाषाने साकार केले आहे. 'चाण्डाल्युक्ती' आणि 'शाप' यांच्या रूपाने प्रत्यक्ष नाटकीय पात्रे रंगभूमीवर येतात; कसाचे व त्याचे समापण होते; शेवटी प्रचक्ष राज्य श्री (Royal Glory, Sovereignty) स्त्रीरूपाने येते. घब्रनाहू नामक 'शाप' तिला कसाचे शरीर सोडून जाण्याची निगूची आज्ञा सांगतो, आणि मग ही सर्व पात्रे अन्तर्धान पात्रात या समापणाच्या शेवटी हे कमाला पडलेले स्वप्न आहे असे लक्षात येते !

भाषाची ही नाट्यतंत्रातील प्रयोगशीलता संस्कृत नाट्यसूचीत पुढे राहिली नाही. कदाचित असे कल्पक नाटककार शाले नवतील, किंवा नाट्यरचनेचे तंत्र एवढा बगून गेले आणि त्यामुळे काही वेगळे प्रयोग करण्याची जरूरी भासली नसेल. तंत्राचे काही प्रयोग मात्र तुळुक स्वरूपात अदृश्य आडवून येतात. उदाहरणार्थ, शेक्सपिअरच्या 'हॅमलेट' नाटकातील अन्तर्गत नाट्यप्रयोगाप्रमाणे 'गर्भनाटक' म्हणजे नाटकात नाटक घडण्याचे तंत्र मधुर्भाष्या 'उत्तरराम

वाद्यकी अशी पुतळी ('शालमञ्जिका') आहे, असा सभ्रम नायकाला पडतो. या दृश्याचा सबंध कथाविकासाशी असल्याने त्याचे महत्त्व नाकारता येत नाही. सटिकाच्या भिंतीचे दृश्य प्रत्यक्ष रंगमंचावर उभे होत नसेलही; तरीही या दृश्याची कल्पना नाट्यरचनेत अवताराची हेही काही कमी नाही.

कालिदासाच्या 'विश्वामित्राचार्य' नाटकातील चौथ्या अंकाची रचना या संदर्भात लक्षात घेणे आवश्यक आहे. उर्वशी आणि पुरुरवा गन्धमादन घनात आलेले आहेत. तेथे विहार करत असताना एका निराश्रितानेकडे पुरुरवा पाहतो. तेवढ्याने चिडून उर्वशी निघून जाते आणि रागाच्या भरात कारिजेच्या भ्याने शिरते. तिचे रूपान्तर लगेच होते. उर्वशीच्या आकस्मिक नाहीसे होण्याने पुरुरवा दुःखावेग सहन न होऊन वेडा होतो. घनातील प्रत्येक पशु-पक्ष्याला तो उर्वशीची वार्ता विचारत मत्त होतो. चौथ्या अंकाचे मुख्य दृश्य पुरुरवाच्या या भ्रमकल्पने, त्याच्या प्रभानी, त्याच्या उद्गारांनी आणि स्वगत अश्लोकनांनी भरलेले आहे. या नाटकाच्या एका पाठावृत्तीत प्रस्तुत दृश्यामध्ये जागोनाग प्राकृत गीते आहेत. काही संपादकांनी ती प्रक्षिप्त म्हणून गाळली आहेत. थोडा विचार केला तर या दृश्यरचनेची अपूर्वता घ्यावी येईल. सर्व अक्रमर पुरुरवा एकदा रंगमंचावर आहे आणि प्रभोत्तराचे सर्व समापन त्याला एकट्यालाच म्हणावयाचे आहे. येतदा हा ताण नष्ट आणि प्रेतक या दोघानाही सहन होण्यासारखा नाही. म्हणूनच मला वाटते की या अंकातील दृश्यरचना करताना कालिदासाने संगीत आणि नृत्य याचा योजना हेतुपूर्वक नेटो असली पाहिजे. प्राकृत गाथा ही गीते आहेत, त्यातली बरीच, भरताने संगितलेल्या आश्विपित्री ध्रुग' या गायनप्रकारात उभ्यासारखी आहेत. शिवाय, या दृश्यात ज्या रंगरचना आहेत त्या पाहिल्या म्हणजे स्वतः पुरुरवा नृत्याचे पदविन्यास करत किंवा नृत्य करत रंगमंचावर हातचाली करतो असे दिसून येते. ज्या पशु-पक्ष्यांची पुरुरवा बोवतो ते रंगमंचावर प्रत्यक्ष असणे शक्य नाही; प्रतिमांरूपाने उभ्यासारखी समत कमी. पण अशी कल्पना करता येईल की एखादी नर्तिका नृत्याभिनयाने त्या त्या पशु

एसाच्या वस्त्रा चटकन मानुषरूप देऊन नाटकीय पात्राच्या रूपाने सगळ्या रंगमंचावर आणण्याचे -मागचे तंत्र सुदर्शनाच्या पात्रनिर्मितीत आपल्याला दिसून आले आहेच. ही आयुधे नाटकीय पात्रे म्हणून 'वाल्चरित' नाटकातही भासाने योजिली आहेत. शिवाय, अन्तर्मनातले विचार किंवा अमूर्त कल्पना व्यक्त करण्यासाठी आणि त्यांना दृश्यात्मक स्वरूप देण्यासाठी भास असेच तंत्र वापरतो. 'वाल्चरित' नाटकात कसाला पडलेले स्वप्न अशाच नाटकीय पात्रे निर्माण करून भासाने साकार केले आहे. 'चाण्डालयुवती' आणि 'शाप' यांच्या रूपाने प्रत्यक्ष नाटकीय पात्रे रंगभूमीवर येतात; कसाचे व त्याचे समापण होते, शेवटी प्रत्यक्ष राज्य श्री (Royal Glory, Sovereignty) स्त्रीरूपाने येते. वज्रनाडू नामक 'शाप' तिला कणाचे शरीर सोडून जाण्याची विष्णूची आज्ञा लागतो, आणि मग ही सर्व पात्रे अन्तर्धान पावतात या समापणाच्या शेवटी हे कसाला पडलेले स्वप्न आहे असे लक्षात येते !

भासाची ही नाट्यतंत्रातील प्रयोगशीलता संस्कृत नाट्यसूचीत पुढे राहिली नाही. कदाचित असे कल्पक नाटककार झाले नसतील, किंवा नाट्यरचनेचे तंत्र एवढा बघून गेले आणि त्यामुळे काही वेगळे प्रयोग करण्याची जरूरी भासली नसेल. तन्नाचे काही प्रयोग मात्र तुरळक स्वरूपात अवश्य आढळून येतात. उदाहरणार्थ, शेक्सपिअरच्या 'हॅमलेट' नाटकातील अन्तर्गत नाट्यप्रयोगाप्रमाणे 'गर्भनाटक' म्हणजे नाटकानाटक योजण्याचे तंत्र भवभूतीच्या 'उत्तररामचरित,' राजशेखराच्या 'बालरामायण' आणि पुढील महादेवनामक कवीच्या 'अद्भुतदर्पण' या नाटकात आहे. पहिल्या दोनमध्ये नाट्यप्रयोग आहे, 'अद्भुतदर्पण' मध्ये वादुल्याचा गेळ (Puppet play) आहे कालिदासाच्या 'मालविकाग्निमित्र' मध्ये मालविकेच्या संगीत आणि शाल्वोक्त वृत्त्याचा प्रत्यक्ष प्रयोग नाटकान्तर्गत रंगमंचावर दाखविलेला आहे.

राजशेखराच्या 'चिडगालमञ्जिका' नाटकाने स्फटिक प्रामादाचे (Crystal Palace) दृश्य आहे यात स्फटिकाच्या पारदर्शक भिंतीतून परीक्षे दिग्गजांना नायिकेचे दर्शन आहे. नायिकेच्या दृष्टीस नायिका अशा रीतीने पडते. आपल्याला पडलेले स्वप्न हे स्वप्नच होतं, या ही सुट्टी म्हणजे गत्यन्त

वाटाची अशी पुतळी (' शालग्रामिन्त्रा ') आहे, असा सभ्रम नायकाला पडतो. या दृश्याचा सख कथानविकासाशी असल्याने त्याचे महत्त्व नाकारता येत नाही. स्फटिकाच्या भितीचे दृश्य प्रत्यक्ष रंगमंचावर उभे होत नसेलही; तरीही या दृश्याची कल्पना नाट्यरचनेत अजूनही हेही काही कमी नाही.

कालिदासाच्या ' विक्कमोर्वशीय ' नाटकातील चौथ्या अकाची रचना या सभ्रमात लक्षात घेणे आवश्यक आहे. उर्मशी आणि पुरुरवा गन्धमादन वनात आलेले आहेत. तेथे विहार करीत असताना एका विद्यावरकन्येकडे पुरुरवा पाहतो. तेवढ्याने चिड्ढन उर्मशी निघून जाते आणि रागाच्या भरात कार्विकेच्या दानात शिरते. तिचे रूपान्तर लक्ष्मणे होते. उर्मशीच्या आकस्मिक नाहीसे होण्याने पुरुरवा दुःखावेग सहन न होऊन वेडा होतो. वनातील प्रत्येक पशु-पक्ष्याला तो उर्मशीची वार्ता विचारित मटकन सुनतो. चौथ्या अकाचे मुख्य दृश्य पुरुरवाच्या या भ्रमकल्पने, त्याच्या प्रभानी, त्याच्या उद्वायनी आणि स्वगत अश्लोकनानी भरलेले आहे. या नाटकाच्या एका पाठावृत्तीत प्रस्तुत दृश्यामध्ये जागोजाग प्राकृत गीते आहेत. काही सपादकांनी ती प्रशस्त म्हणून गाळली आहेत. थोडा विचार केला तर या दृश्यरचनेची अद्वैतता घ्यावी येईल. सर्व अकसर पुरुरवा एकटा रंगमंचावर आहे. आणि प्रश्नोत्तराचे सर्व समापण त्याला एकट्यालाच म्हणावयाचे आहे. येथे हा ताण नट आणि प्रेक्षक या दोघानाही सहन होण्यासारखा नाही. म्हणूनच मला वाटते की या अकातील दृश्यरचना करताना कालिदासाने संगीत आणि नृत्य याची योजना हेतुपूर्वक केली असली पाहिजे. प्राकृत गाथा ही गीते आहेत; त्यातली बरीच, भरताने सांगितलेल्या आश्रयिणी ध्रुवा ' या गायनप्रकारात नसण्यासारखी आहेत. शिवाय, या दृश्यात त्या रंगरचना आहेत त्या पाहिल्या म्हणजे स्वतः पुरुरवा नृत्याचे पदविन्यास करीत किंवा नृत्य करत रंगमंचावर हालचाली करतो असे दिसून येते. ज्या पशु-पक्ष्यांशी पुरुरवा झेलतो ते रंगमंचावर प्रवेश असणे शक्य नाही; प्रतिस्फारणाने असण्यासाठी सभ्रम कमी. पण अशी कल्पना करता येईल की एखादी नर्तिका नृत्याभिनयाने त्या त्या पशु-

पद्याचे अस्तित्व सुचवते. याच वेळी पड्यामागून गीत चालू असते; आणि पुरुरवा त्या नृत्यात सामील होत, योग्य पदविन्यास करीत, आपली भावणे म्हणतो. ही केवळ कल्पना नाही : ध्रुवागान, साहचर्य, नाट्यशास्त्रात प्रत्यक्ष सांगितलेले आहे; आणि पुरुरव्याच्या नृत्याची रंगसूचना तर नाटकातच आहे. याचा अर्थ असा की हे सर्व दृश्य केवळ लघुल्लवक एकमुखी भाषण असे न लिहिता, कालिदासाने त्याला गीत-नृत्यात्मक दृश्याचे (Ballet) रूप दिले या रचनेमुळे नटावरचा ताण कमी होतोच, पण प्रेक्षकानाही संगीत आणि नृत्य याचा आस्वाद मिळतो. म्हणजे नाटकीय प्रसंग नृत्यनाटकाच्या पद्धतीने रचून, कटाळनाणेपणा आणि ताण तर कालिदासाने टाळला आहेच; पण शिवाय, सर्व दृश्याला जे एक कायात्म आणि सुखावह रूप आले आहे, ते बेगळेच.

मनेतानी बांधलेल्या संस्कृत नाट्यात अशी रचनातंत्राची स्वतंत्र बुद्धी प्रकट व्हावी ही गोष्ट कौतुकाचीच म्हणानी लागेल. याचा अर्थ असाही आहे की स्वतंत्र प्रतिभेच्या कलावंताला सनेत आणि नियम बांधून ठेवू शकत नाहीत.

संस्कृत नाट्यसृष्टी

३

नाटयान्तर्गत मूल्यांचा विचार

तिसरे व्याख्यान

नाट्यान्तर्गत मूल्याना विचार

(१) संस्कृत नाट्याचे नियम आणि संकेत :

साचे दिसण्याची कारणे—नियमाचा उद्देश : परीक्षण, मार्ग-
दर्शन, ऐंगून आणि प्रयोग याच्या सवेताची अपरिहार्यता—
साहित्यनिर्मिती—संगेताच्या मर्यादा

(२) संस्कृत नाट्यरचनेचे शास्त्र :

पाच अर्थप्रकृती—अगभूत तत्वे :

(अ) दोन स्वाभाविक अपेक्षा : नाट्यनियम-कथावस्तू ;
माडणीतील क्रमवार विकास : म्हणून पाच 'अर्थ-
प्रकृती'

(आ) नाट्यकथा म्हणजे नायकाच्या प्रयत्नशीलतेचा
आविष्कार : म्हणून पाच 'अवस्था'

(इ) प्रकृती व अमर्या याची जोडणी : म्हणून पाच 'सधी'
दोस्तारिअर आणि इन्तेन याच्या नाट्यरचनेचे
उदाहरण
तत्रामागील मूल तत्त्व कलात्मक

(३) कथावस्तूची निवड :

चीनमातृदे पाहण्याची राक्षसीन दृष्टी : अद्वैत

ऑरिस्टॉलचे दृढक

पात्रनिर्मितीमधील आदर्शांची मर्यादा

काही नाटककारांचे उज्ज्वल यश

(४) अभिजात संस्कृत नाट्याची कामगिरी :

(अ) उदात्त पात्रनिर्मिती — मानव्याचे रंग —

गौण पात्राची अपूर्व निर्मिती

(आ) कथेची चौकट आणि वातावरण निर्मिती — यात

तत्कालीन वास्तववाद — आदर्श व वास्तव यांचे
विलक्षण मिश्रण

(इ) भावनांचे चित्रण : नाटक लोकजीवनाचे प्रतिबिम्ब — हे

तत्त्व — यातून रससिद्धान्ताचा उद्गम

(५) नाट्याचे याङ्ग्यीन रूप :

‘दृश्य-काव्य’ या कल्पनेचा उल्लास

याङ्ग्यीन परिपोषाची कारणे

(६) संस्कृत नाट्याचा व्हास : कारणपरंपरा —

(अ) सभेताचा प्रभाव — प्रतिभावान नाटककाराचा अभाव

(आ) रचना व पात्रनिर्मिती यांचे साचे — वास्तववादाची

वेळक हत झाली — काही उदाहरणे

(इ) राजाश्रयाचा वाच !

(ई) संवाद : गद्य व पद्य याचा तोल जाऊन ‘श्रव्य’

मागाने ‘दृश्य’ खाऊन टाकले

(उ) शास्त्राची जबाबदारी : नवमभीक्षा अस्तरली नाही

(ऊ) मामुली लेखकाचा अहंकार

(७) संस्कृत नाट्याचा दृष्टिकोण :

नाट्य - ‘झीडनीयक’; पण ‘पञ्च वेद’, ‘चाक्षुष ऋत्’

करमणूक आणि गामीयं याचे मीलन — निरोधाभास
 लेग्मन : जीवनानुभूती घडविणारे—प्रयोग व रचना शान्त्रतिष्ठ
 आनंद : प्रयोगातील वळने आणि लेग्मनातील वाङ्मय-
 धर्माने
 प्रेक्षकांच्या भिन्न-रुचीनदल भरताचे मत

(८) प्रयोग-दृष्टीचे महत्त्व :

- (अ) भरत-नाट्यशास्त्र मुख्यतः प्रयोगविधानाचे शास्त्र
 नाट्यलेग्मनात प्रयोगाची जाणीव
 नाट्यलेग्मन आणि नाट्यप्रयोग यात निरोध नाही
 वाङ्मयाचे अंग — संस्कृत व मराठी नाटकाची परंपरा
- (आ) प्रयोगाची सिद्धी व विभे याद्विषयी भरताचे विवेचन
- (इ) प्रेक्षक : त्याचे स्थान व ज्ञानदाता
 प्राभिक - पराभिक - परीक्षणाचा कसोटी

(९) नाट्याचे प्रयोजन आणि कार्य :

- भरताची उदात्त दृष्टी : करमणूकीहून काही अधिक अपेक्षा
 — नाट्यकलेचे उदात्त रूप
- संस्कृत नाट्यकारांचा अभिप्राय : प्रयोगविज्ञान आणि
 'अमृता कला' याचे मीलन
- संस्कृत नाट्यातील कर्तृत्व नमुने
- पाश्चात्य लेखकांचा अभिप्राय : चेकोव्ह, शॉ, प्रेन्सिपल नर्कर

(१०) समारोप

[१]

संस्कृत नाट्य अनेक तऱ्हेच्या नियमांनी जपडलेले आहे असे स्पष्टाधारण पणे मानण्यात येते. संस्कृत नाट्याच्या तात्त्विक स्वर्ण अनेक नियम दिलेले आढळतात आणि संस्कृत नाट्याची रचना करताना अशा नियमांचा आदर नाटककारांनी यथाशक्य केला आहे, ही गोष्ट खरी. मात्र याबद्दल असा एक निष्कर्ष काढण्यात येतो की, संस्कृत नाट्याचा एक साचा शास्त्रकारांनी तयार केला आणि या तयार साच्यात लेखकांनी आपली नाट्ये नुसती 'ओतली' त्यामुळे संस्कृत नाट्यात कुठे जिवंतपणा नाही आणि कारागिरीपेक्षा त्याचे अधिक मृत्य नाही हा निष्कर्ष मात्र सर्वस्वी खरा नाही. तो अज्ञानातून किंवा गैरसमजामधून उपजला आहे याची साक्ष संस्कृत नाट्याचे जे नमुने आपण पाहिले आहेत त्यात निश्चित आढळेल. खरी गोष्ट अशी दिसते की व्याप्रमाणे भाषेनंतर व्याकरण जन्माला येते त्याप्रमाणे नाट्याचे शास्त्रदेखील नाट्याच्या नंतर जन्माला आले असले पाहिजे दुर्दैवाने अनेक संस्कृत नाटके, विशेषतः अत्यंत प्राचीन, नष्ट झाली आहेत. त्यामुळे संस्कृत नाट्याचा विकास कसा होत गेला आणि त्याबरोबर शास्त्र कसे उदयाला आले हे ठरविणे अशक्य होऊन बसले आहे. अश्वघोष, भास हे जे अतिप्राचीन नाटककार, त्यांची नाट्ये नाट्याचा आरंभ दर्शविणारी नाहीत तर नाट्याचे परिपक्व रूप दाखविणारी आहेत. पुढील नाट्याचा इतिहास एकतर अप्रजडित परिणतीचा किंवा अधो गतीचा आणि न्हासाचा आहे या परिस्थितीमुळे आपल्याला फक्त साचेच दिसत आहेत, त्याच्या मार्गे जी एक मोठी परंपरा असली पाहिजे ती दिसतच नाही. भास, कालिदास, शुद्रक इत्यादी नाटककारांनी जी नाट्ये निर्माण केली ती कधीही उपेक्षणीय नव्हती प्रथितयश आणि प्रतिष्ठित लेखकांचा आदर्श पुढे ठेवून

मागून येणाऱ्या लेखकांनी त्याचे अनुकरण केले आणि मुळात श्रेष्ठार्थी प्रतिभा नमल्यामुळे त्यांनी फक्त जड साचा निर्मिल तर असा प्रकार कोणत्याही भाषेच्या साहित्यात पाहायला मिळतोच. आधुनिक काळातहि 'नय' साहित्याचा एक साचा बनू पाहत आहे असे काही विचारकनांना वाटते आहे. मराठी नाटकाच्या इतिहासात एके काळी सर्वजण आणि समजण म्हातारा मोठा लोकप्रिय होता. मग, हातातल्या फटक्याने पर्निचर झटकणारा आणि मोठे बिनोदी घोळणारा गडी नाटकात अमलाच पाहिजे असे वाटू लागले. अर्लीकडे मराठी ग्गभूमीवर वेडा लोकप्रियता मिळतू पाहत आहे; वेड किंवा काही रिड्डीती असलेले पात्र म्हणजे सगळे मानसनाम्नाचा आविष्कार अशी एक कल्पना मूळ धरू पाहत आहे. मुद्दा असा की साचे होणे हे वाङ्मयीन इतिहासात एका परीने अडळ अवते. तेव्हा दोग दासगिण्यासाठी ससृष्ट नाट्याला तेवढे नियडून आणूया काढण्याचे तसे कारण नाही. शास्त्रचर्चेच्या याव्तीत असाच थोडासा प्रकार असावा. मुळात काही नाट्यवृत्तींचे विश्लेषण करून नाट्याचे बहिर्गम आणि अंतरंग तपासण्याचा आणि त्यावरून काही नियम वमविण्याचा हा प्रयत्न असला पाहिजे. कदाचित एखाद्या सश्र्मदष्टी आणि कस्यक विचारपाने, 'नाटक कसे लिहावे' आणि 'प्रयोग कसा करावा' याचे मार्गदर्शन करण्यासाठी काही नियमावली तयार केेली असण्याचा समत असणः नाहीं

दृष्टीने संस्कृत नाट्यातील काही संकेत तपासले तर ते अधिक उपकारक होईल असे वाटते

[२]

संस्कृत नाट्यरचनेचे जे 'शास्त्र' आहे^१ त्यात नाट्यवस्तूच्या पाच 'अर्थे प्रकृती,' पाच 'अवस्था' आणि पाच 'सन्धी' यांचे वर्णन आहे. सद्दृशनी हे सारे किंचकट आणि गूढ वाटते. इतकेच नव्हे तर हा सर्व व्यर्थ एतदोप आहे असाही मनाचा कल होतो. पण परिचयाच्या भाषेत हे शास्त्र समजून घेण्याचा प्रयत्न केला तर नाटकाच्या रचनेच्या, कथानकाच्या मांडणीच्या पायऱ्या येथे सागावयाच्या आहेत असे दिसून येईल. संस्कृत नाटकाची कथा वस्तू ही एक तर पुराण, इतिहास, दंतकथा, आख्यायिका, लोककथा इत्यादीं मधून निवडलेली असते, म्हणजे ती 'प्रसिद्ध' असते, कित्या 'कविकल्पित' असते नाट्याला एक 'वस्तू' पाहिजे, कथानक पाहिजे, ही अपेक्षा सर्वच प्राचीन घाट्यात दिसते. आजही ही अपेक्षा आहेच नाटकाला काहीतरी 'विषय' (subject, theme) हवा, आणि तो कमीअधिक स्पष्ट अशा एखाद्या कथानकान्त (plot) मांडला जावा, हा या अपेक्षेचा सरळ अर्थ. संस्कृत नाट्यात आणि जुन्या सर्वच नाट्यशास्त्रात कथानकाला एक विशेष महत्त्व होते. नाटकाची रचना करायच्याची म्हणजे हे कथानक काही क्रमाने विकसित करून मांडावयाचे. नाटकाच्या सुरुवातीला या कथानकाचे बीज पेरले जाय. मग पाण्यात टाकलेला तेलचा बिंदू जसा पसरत जातो तसा कथाबीजाचा विस्तार होत जावा. हा विस्तार होत होत नाटकाच्या अखेरीस कथानकाची पूर्णता होताना जो विषय योजिला त्याची पूर्णता दहावी आणि रचनेचे कार्य सिद्ध व्हावे. नाट्यात कथानकाचा विकास करताना लहानमोठे प्रसंग योजावे लागतील, क्वचित एखादे उपकथानकही योजावे लागेल. रचनेचा हा एक साधा आणि दोबळ क्रम आहे. हे पारिभाषिक शब्द योजून सागावयाचे म्हटल्यास

कथानूच्या बीज, सिद्धि (पद्धतशीर विकास), पद्माका (उपकथानक), प्रकरो (लहानमोठे प्रसंग) आणि कार्य (कथानूची अंगरे, बिरयाची मिढी) अशा या नाटयनूच्या पाच अर्थप्रवृत्ती आहेत, कथानकाच्या रचनेची अंगभूत तत्वे आहेत.

नाटयनू किंवा कथानक, नायकाच्या प्रयत्नशीलतेचा एक आविष्कार म्हणून मांडायचा अशी कल्पना संस्कृत नाट्यात आहे. म्हणजे, काहीतरी मिळविण्यासाठी नायक प्रयत्न करीत असतो अने कथानकाचे स्वरूप असते. नायकाला काहीतरी प्राप्त करून घ्यायचा असतो; मग ती नायिका असो, एखादा विजय असो, ध्येय असो, सत्त्व्य श्रेयो, किंवा कल्पना असो. ह्या प्राप्तीसाठी नायक झटत असतो. त्याच्या प्रयत्नांनी कथानकाचा बीज पसरत जाते; आणि अन्वेषात त्याला हवी ती प्राप्ती होते. कथानक म्हणजे अशा रीतीने नायकाच्या प्रयत्नाचा आलेखच होय. म्हणूनच त्याला 'नायक' किंवा 'नेता' म्हणावयाचे. प्राप्तीचा किंवा सिद्धीचा मार्ग सरळ नसतो; कारण मानवी जीवनात एखादी गोष्ट सहज, काही न करता, प्राप्त झाली असे कधी घडत नाही. नायकाला यत्न कराने लागतात, झगडाने लागते. मध्येच अडचणी, अडथळे निर्माण होतात आणि ईप्सित दूर गेल्यासारखे वाटून निराशा होते. मग एन्हा काही अनुकूल घटना घडतात आणि मनाव आशा होकावू लागते अशा रीतीने प्रतिकूल-अनुकूल घटनांच्यामधून, आशानिराशाच्या द्वंद्वामधून, वाट काढत धोरटी इष्ट प्राप्तीचा मुकाम गाठला जातो. या वर्णनात त्या अवस्था (Stages of development) सूचित आहेत त्या पारिभाषिक शब्दात अशा : 'आरम्भ' (नायकाला कथाची प्राप्ती करून घ्यायची आहे त्याचे सूचन आणि त्या दृष्टीने प्राथमिक हालचाल); 'यत्न' (इष्टप्राप्ती होण्याच्या दृष्टीने नायकाने केलेले प्रयत्न); 'प्राप्त्यागा' (अपेक्षित प्राप्ती होईल अने वाटत असताना मध्येच उत्पन्न झालेली विघ्ने आणि त्यामुळे कथानकाला वेगळेच वाटत मिळून धगधर निर्माण झालेला आशाम्हा); 'नियन्ता' (अनुकूल वागे बाहायला लागून अपेक्षित सिद्धी होईल अशी आशावाक्य परिस्थिती); आणि 'पद्मागम' (अपेक्षित सिद्धीचे नायकाच्या पदरात पडलेले पल).

कथाविकासाच्या या पाच अवस्था कथानकाच्या चौक, त्रिंदू इत्यादी अगभूत तत्वाशी गुपून प्रत्यक्ष माडणी वेली, कथानक लिहून काढले (किंवा तयार केले), म्हणजे अर्थप्रवृत्ती आणि अवस्था याच्या जोडणीने 'मुल', 'प्रति-मुल' 'गर्म', 'विमर्श', आणि 'निर्वहण' (किंवा 'उपसंहृति') असे पाच संधी निर्माण होतात.

या विवेचनात पारिभाषिक शब्दाचा पसारा असला तरी नाट्यरचनेचा विकसनशील क्रम, आणि कथानकाच्या प्रत्यक्ष माडणीत त्याची जोडणी, येवढेच येथे सांगायचे आहे. साधी गोष्ट अवघड करून सांगण्याचा शास्त्राचा शिरस्ता असतो : त्याचबरोबर संस्कृत शास्त्रकारांना विश्लेषणाचा अतिशय सूक्ष्मग्राही पसारा फुलवीत न्यायची अनिवार हीत असते : असे फार तर म्हणावे ! परन्तु ही परिभाषेची अडचण दूर गेली तर कथाविकासाच्या ज्या अवस्था येथे सांगितलेल्या आहेत त्या एखाद्या किच्यासारख्या आहेत हे लक्षात घेईल कुठल्याही कथावस्तूचा विकास आरम्भ, विकसनाचे पहिले प्रयत्न, निष्ठाचा किंवा अडचणीचा प्रतिबध, अनुकूल परिस्थितीचा उदय, आणि शेवटी इष्टप्राप्ती अशा क्रमाने होत जाईल. सरस्त नाट्यात कथावस्तूची माडणी या पद्धतीने झाली, किंवा काही नाटककारांनी ही तत्वे डोक्यापुढे ठेवून कथानकाची गुपण केली असे मानले, तरी फारसे विव्दण्यासारखे नाही. कारण ही तत्वे सर्व साधारण आहेत इतकी की नाट्यवस्तूलाच काय पण कादंबरीसारख्या रचनेतही ती सामान्यपणे आढळून येतील. शेक्सपिअरच्या नाट्यवस्तूचे विश्लेषण करताना, The Beginning, Rising Action, Climax, Falling Action, Denouement असे पाच टप्पे प्रोफेसर डाउडन् यानी दाखविलेले आहेत. संस्कृत नाट्यातील पाच अवस्था आणि संधी यांच्याशी असलेले त्याचे सादृश्य लक्षणीय आहे. कमी कुवतीच्या लेखकांनी असा एखादा किंवा गिरमिला तर त्याची निर्मिती साचेबंद होईलही कदाचित. परन्तु मुळात ही तत्वे एका बाजूने जशी मार्गदर्शक ठरण्यासारखी आहेत, तशी दुसऱ्या बाजूने बाधीच रचनेला उपकारक होण्यासारखी आहेत. तेव्हा नाट्यरचनेचे हे शास्त्र बाध घालण्या-
ाठी नसून बाधेसुद्धा रचनेचा एक आलेख पुढे माडण्यासाठी आहे असे आता

म्हटल्यास ते गोटे वाटू नये रचनेच्या या तऱ्याचे अनुकरण करावे किंवा ते पुढे चालवारे हा मुद्दाच येणे नाही. नाटयरचनेच्या कृष्णा उदलल्या म्हणजे तत्र आपोआप उदलेल, हे सांगायला नको. जेक्सपिअरचे रचनातत्र आणि इन्मेनचे रचनातत्र सर्वस्वी भिन्न आहेत. पण दोन्ही तत्रे आहेत आणि त्यांचे विश्लेषण शार्क्रीय दृष्टीने करून दाखविता येतच. तीच गोष्ट समस्त नाट्याला लागू पडणाऱ्या समस्त नाटयतऱ्याची आहे हा गद्य मुद्दा. तऱ्याचे अनुकरण करून पयगत-करून घेणारे ऐक्यक समस्त भाषेतच होत असे नाही. इन्मेनच्या एकार्की-एकप्रदेशी रचनेचे अनुकरण करताना गमनचावर आलेली पात्रे कशी घालवारीत आणि आवश्यक पात्रांना कसे आणावे हे साधताना तागमळ उडाल्याची उदाहरणे मराठी नाटकात नाहीत असे तर नाही ना ! किन्त्येक वेळा असे वाटते की हा तऱ्याचा अडव्यास करण्यापेक्षा सरळ लुप्त्या वगैरेची अनेक प्रवेशी रचना या मराठी ऐक्यकारी नेट्ये असली तर ते त्रोटक असते ! पण तत्र पाळण्याचा हव्यास मित्रो, समस्त नाट्याच्या इतिहासात यापेक्षा वेगळे काही झालेले नाही.

मात्र रचनेचे तत्र मांडताना किंवा पाळताना, कथानकाची जावेगुद रचना अग्रावी हे जे तत्त्व येथे अभिप्रेत आहे ते महत्त्वाचे आहे. कारण रचनेचे हे तत्त्व म्हणजे केलेचे तत्त्व त्याहे. रचनेचे टप्पे जुळे आणि कसे साधते हे जुनूहळ म्हणून हवे तर शोधवे. पण एकदर सत्रे रचनेत जावेगुदपणा अग्रावा ही अपेक्षा कलात्मक आहे याद्विषयी दुमत होऊ नये. हा जावेगुदपणा रचनेत येणाऱ्या तार्किक समुत्तीमुळे आणि कार्यकारणमागामुळे येतो. जिथे ही समुत्ती विघडने निये साहजिकच सटकते म्हणूनच तर 'वेणीमहार' नाटकात रम-निर्मितीच्या मोहाला उळी पडून भट्टनारायणाने दुय्योधनाच्या शृंगाराचा प्रसंग दुमन्या अकांत मोत्रल्याप्रती अकारण आणि मिमर्ग असल्याची टीका पर-परेच्या टीकाकारांनी देगीळ केली. श्रेष्ठ कलात्मकता उन्मृष्ट इतीत असा कार्य-कारणमाग आणि समुत्ती जाणवल्यावाचून राहात नाहीत मित्रावदत्तासारखा नाटककार^१ तर नाट्याची रचना ही एखाद्या साहकारण पुरधर पुण्याच्या नीतिशब्दसारंगी आहे, किंवा नेनाव्यूहासारंगी आणि तार्किक न्यायासारंगी

(Logical Syllogism) आहे, असे मुचवितो. नाट्यरचनेतील प्रत्येक घटना आणि प्रसंग अतिम उद्दिष्टाशी निगडित राहून त्याची उद्दिष्टाची पूर्ती केली पाहिजे, नाहीतर रचनेला विस्कळित स्वरूप येऊन, विस्कटलेली सेना अशी विजयापासून ध्वजित होईल तसे नाट्यकथानकही अतिम उद्दिष्टापर्यंत पोचायला असमर्थ ठरेल. त्याचप्रमाणे ' आरंभ कुठे आणि शेवट कुठे ! ' (अन्यत् मुखे अन्यत् निर्वहणे ।) असा प्रकार झाला तर ही विसंगती एका गृहीत प्रमेया पासून भलत्याच निष्कर्ष काढावा तशी होईल. कार्यकारणाचा नियम आणि तर्क संगती याचे आकलन न झाल्याचाच हा प्रकार होय. अशी भागळ रचना असलेल्या नाट्यकृतीला विशाखादत्त ' बुकविट्ट नाटक ' असे स्पष्टपणे म्हणतो. नाट्यरचनेतील कलात्मक तत्त्वाची ही जाणीव कोणाही कलाज्जाला हृदयाशी बाळगावी लागते.

थोडे वेगळ्या भाषेत असे म्हणता येईल : कथानकाची रचना बांधीव असावी ' प्रकरी ' म्हणजे लहानमोठे प्रसंग अलग न राहता महानदीत छोटे जलप्रवाह मिसळून जावे. त्याप्रमाणे मुख्य बस्तूशी एकजीव व्हावेत. ' पताका ' म्हणजे उपकथानक मुख्य बस्तूशी समांतर असले तरी शेवटी ते मुख्य बस्तूलाच साहाय्यभूत व्हावे. प्रकरी पताका याच्या शास्त्रीय व्याख्या आणि रचनातंत्राचे वर्णन यात बरील अपेक्षाच सूचित आहेत. अशा रचनेतून एकात्मता आणि एकसंध परिणाम फलित व्हावेत हेच तत्त्व येथे सांगितलेले आहे. कथानकाच्या रचनेमधील, निघडुना नाटकातील अकामध्ये एका घटनेचा विकास अशाचा हे अकरचनेमधील तत्त्वही, नाट्यघटनेची एकात्मता (Unity of Action) सांगणारे आहे त्याचप्रमाणे, अकामध्ये घटनास्थल उद्ग नये हे तत्त्व म्हणजे स्थलाची एकात्मता (Unity of Place), आणि अकात द्रशविलेल्या घटनेचा काल एका दिवसाहून अधिक नसावा हे तत्त्व म्हणजे कालाची एकात्मता (Unity of Time) असे म्हणायला हरकत नाही. संस्कृत नाट्याच्या शास्त्रचर्चेत ही तत्त्वे, ग्रीक नाट्यामधील तीन एकात्मता- (Three Unities) प्रमाणे, आग्रहपूर्वक आणि प्रत्यक्ष सांगितलेली नसली तरी ती एकदर निचारात अभिप्रेत आहेत अर्थात घटनेच्या एकात्मतेचे तत्त्व रचनेचा प्राण असल्याने

ते कोणाही कलावंताला डारदूत चालत नाही स्थल-कालाची एकात्मता परीचरी कथावस्तूच्या अर्थात असल्याने नाटककार ती कसोशीने पाळीलच असे नाही. सस्कृत नाटककारांनी स्थलकालाच्या एकात्मतेचे तत्त्व अनेक वेळा झुगारून दिलेले आहे. उलट 'मध्यमव्यायोग'सारख्या एकाही नाटकात तिन्ही एकात्मता अवलिनपणे प्रकट झालेल्या आहेत.

तेव्हा हे साचे कानिष्ठ्याचे नियम नमून मूलतः प्राचीन रचनेची कलात्मक तत्त्वे म्हणून त्याचा विचार झाल्या आहे, अग्राच या शास्त्रचर्चेचा अर्थ नेला पाहिजे

[३]

कथावस्तूच्या निरडीतइल जो सकेत सस्कृत नाट्यसूत्रीत आढळतो तो साहित्ये निहासाच्या सदर्भात सहज समजण्यासारखा आहे. कोणत्याही मापेतील प्राचीन नाटकाची कथावस्तू पुराणकथा, देव-कथा, आर्यायिका आणि प्रसिद्ध महाकावे यातून निमटरेली आहे असे आपल्याला दिसेल. काव्याला आणि नाट्याला अग्रा प्रसिद्ध आणि महान रिपय अगारा हा सकेत प्राचीन काळी सामाजिक होता. पुढील काळातही ही परंपरा कायम असल्याचे दिसते. 'सगुण चरित्रे परम परित्रे सादर वर्णावी' अशीच लेखकाची भूमिका असे. सामान्या-तला सामान्य माणूस याज्ञयाचा रिपय झाला तो अगदी अलीकडच्या काळात. साहित्य आणि अर्थात नाटकही लेखजीवनाचे प्रतिबिंब होय अशी प्राचीन अमनाही या प्रतिबिम्बाचे ग्रहण करायला 'आदर्श' हवा, असे तत्काशीन मंकेता-

मान या माणसाची प्रतिक्रिया अशी कोमट होत नाही. मानवी स्वभावाचे हे सर्वमाधारण वळण दिसते. असामान्याच्या सुखदुःखात गाढ रस वाटून त्याशी उत्कटपणे समरस होणे सामान्य माणसाला जितके जमते तितके सामान्याच्या

१५ सामान्य जमाने नाही ही गोष्ट लक्षात घेतली म्हणजे कल्पितरी अंगाने

नहे भास कालिदास इत्यादी नाटककारांनी आपली कथानके प्रसिद्ध चल्मधून उचलली; ग्रीक नाटककारांनी नेच नेले; आणि शेक्सपियरनेही आपल्या नाटकांची कथानके स्वप्रतिभेनून निर्माण करण्याचा खट्याटोप केला नाही. कथा-वस्तूच्या निर्मितीपेक्षा रचनेच्या निर्मितीत केलेचे सामर्थ्य आहे. संस्कृत नाट्याच्या न्हासकालात हे निर्मितीचे सामर्थ्य अगदी तोकटे पडले आणि त्यामुळे कथावस्तूही खटवू लागली. तरी भास, कालिदास, शुद्रक यांच्या नाट्यकृती जोवर आहेत तोवर केलेल्या सामर्थ्याच्या आपल्या मुद्याला बाध येण्याचे कारण नाही.

अशीच गोष्ट पात्रनिर्मितीच्या आणि विशेषतः नायकानुहल्या सनेताची आहे. संस्कृत नाट्यशास्त्रात चार प्रकारचे नायक आणि आठ प्रकारच्या नायिका सांगितलेल्या आहेत आणि त्याचे तपशीलवार वर्णन भरतापासून तो पुढील शास्त्रकारापर्यंत सर्वांनी दिले आहे. हे विवेचन पुन्हा, संस्कृत शास्त्रकारांच्या ग्रंथ विभेदनाच्या पद्धतीचे आणि वीस कादंबऱ्यांच्या हव्यासाचे द्योतक आहे असे वाटल्यास म्हणावे पण याच्यामागे जे तत्त्व आहे ते आदर्श पात्रनिर्मितीचे. नाटकातील मुख्य पात्रे विशिष्ट गुणांच्या प्रणिमा म्हणून रंगवावीत असा ह्या संकेत आहे आणि तो जुन्या यादव्यात सर्वमान्य आहे ग्रीक नाट्याच्या सदृशीत ऍरिस्टॉटलने ट्रॅजेडीच्या आणि कॉमेडीच्या नायकानुहल ज्या कल्पना मांडलेल्या आहेत त्या बरोळी आदर्शाच्या कल्पनेशी जुळण्यासारख्या अशाच आहेत. तत्कालीन श्रोत्यांची आणि प्रेक्षकांची रुची अशीच असल्या-सारखी दिसते. काही थोर आणि महान् पात्रांचे आणि ज्याने भारावून जावे हा मानवी मनाचा धर्म आहे. तो त्या वल्ली अधिक उत्कटपणे जागृत असताना असे आपण म्हणू. शिवाय, अशीही एक गोष्ट ठिगते की सामान्याच्या सुखदुःखान रस वाटणारा आणि त्यामुळे हेलवून जाणारा माणूस एकदरीत विरळा. एखाद्या सामान्य माणसाने आपल्या बायकोचा त्याग केला तर शेजाऱ्याचे कुमूहल थोडे चाळयले जाईल, तो काही विचारपूस करील, कदाचित सहानुभूतीदेखील दाखवील; याहून अधिक त्याची प्रतिक्रिया होईल की नाही हे सांगणे कठीण आहे पण हेच जर एखाद्या दुष्यन्ताच्या किंवा रामाच्या जीवनात घडले तर

मान या माणसाची प्रतिनित्या अशी कोमट होत नाही. मानवी स्वभावाचे हे सर्वसाधारण वळण दिसते. असामान्याच्या सुगंदु खात गाढ रस वाटून त्याशी उक्कटपणे समरस होणे सामान्य माणसाला नित्ये जमते नित्ये सामान्याच्या सुगंदु खाताना जमत नाही. ही गोष्ट लक्षात घेतली म्हणजे कुठल्यातरी अगाने असामान्य असलेल्या जीवनाचे चित्रण करण्याची लेखकाला का जरूर वाटते ते कळून येईल. संस्कृत नाटयार्ताल आदर्श चित्रणाच्या पद्धतीकडे या दृष्टीनेही पाहता यावे.

अर्थात अशा चित्रणाने पात्रनिर्मितीचे साचे नव्हे लागतात आणि प्रत्यक्ष जीवनाची जखळीक दुरावते ही कलादृष्ट्या मोठी हानी होय. संस्कृत नाट्याच्या न्हासकालात ही हानी स्पष्ट दिसते पण मुद्रयार्ताला तसे झाले नाही, आणि त्याचे कारण अभिज्ञात नाट्यकाराची प्रतिमा होय. आदर्शाच्या संकेताला अनुसरून मुख्य पात्राचे चित्रण करताना भव्य आणि उदात्त अशी बैठक घेणे आणखी होते. पण नाटकाच्या कथेत आलेली पात्रे देव असोत, राजे असोत, किंवा दनक्या आणि लोककथा यामधून अवतरलेल्या व्यक्ती असोत. त्याच्या-मोर्गी असलेले आदर्शाचे बळग्य रेखांकित करताना त्यांना मानव म्हणून रंगविण्याची निर्धार नाट्यकारांनी केली, आणि त्यामुळे या व्यक्तींच्या थोर-पणाने मन दडपले तरा त्याच्या सुगंदु गानी भावना उत्तेजित झाल्यागचून राहतात नाहीत. उर्वशीच्या विरहाने वेडा झालेल्या पुरूरवा; धीर आणि राजनिद्रा पण शत्रुन्तलेगदल्या शोकाने मग्न झालेल्या दुष्यन्त, अनोल आणि नम्र, औग्रायाने वाकलेला आणि प्रसगी स्वतःचे प्राण निद्रिक्कपणे धोक्यात घाटणारा चारुदत्त; आणि प्रेम आणि कर्तव्य या कात्रीत सापडून तुभगलेल्या हृदयाने कर्तव्याची कास घरणारा धीरोदात्त राम—या व्यक्तिरेखा सर्वकाळी मन मारातून टाकणाऱ्या आहेत. नाट्यकाराच्या कुचल्यानी त्यांच्यात मानव्याचे रंग अधिगमले आहेत, आणि त्यामुळे मूळ कथेतल्यापेक्षा नाटकातील त्याचे व्यक्तिच अधिक मिलोभनीय वाटते. परन्तु एक गोष्ट कळू केलीच पाहिजे की आदर्श चित्रणाच्या संकेताने या व्यक्तिदर्शनात जो दोषलपणा यावयाचा तो आलाच आहे नायिकाच्या चित्रणाने ही मर्यादा अधिक जाणवते. मुंदर, तरुण,

मुग्ध, शालीन अशा या नायिकांना नायकावर मनोभावे प्रेम करणे आणि प्रेम मीलन होईपर्यंत उपासे टाकणे खापेक्षा फारसे काही करता येत नाही. क्षणा क्षणाला भावनावेगाने वेचून होणारी आणि आपल्या सहेतुक वेयातराचाही विसर पडणारी एखादी अति संवेदनाशील नायकदत्ता नेह्यातरा दिसते वेगळ्या सामाजिक कक्षेत्रात आलेली असल्याने शालीनपणाला धक्का न लावता अभिसार करणारी धीट वसन्तसेना मधूनच चमकते. आणि मुग्ध तपस्वी कन्या, प्रेमात पडून बावरलेली आणि प्रेममत्त होऊन मन्दूल झालेली अशी प्रेमिका, आतुर प्रेयसी आणि पतिचिन्तनात स्वतःला विसरलेली मावई गजपरिणीता, भावनेच्या बावट्यात सापडलेली माता आणि निष्ठुर दैवाने अहेरलेली परित्यक्ता, दार्य विरहात पतिनिष्ठ राहणारी श्रद्धालू विरहिणी : अशा विविध अवस्थातून गिवत होणारे एखादे शकुन्तलेचे चित्र मनात कायमचे घर करून राहते. परन्तु एकदरीत नायकनायिकाच्या चित्रणाचे हे अपवाद म्हटले पाहिजेत. नाटककाराच्या वैयक्तिक सामर्थ्यामुळे या आदर्श सार्वत्रिक चित्रणात कुठे जीव आल्यासारखा वाटला तर त्याचे श्रेय त्या नाटककाराच्या प्रतिभेला मात्र आहे. संस्कृत नाट्याची अपेक्षा वैशिष्ट्यपूर्ण व्यक्तिरेखांची नाही. आणि म्हणूनच, बरीलसारखे काही अपवाद सोडले तर, ग्रीक नाटककाराच्या किंवा रोमन पिअरच्या नाट्यकृतीत प्रमुख पात्रांची भव्य पण बहुश्री व्यक्तित्वाने रंगलेली आणि मपन्न अशी जी व्यक्तिचित्रे आढळतात तशी ती संस्कृत नाट्यसूचीत आढळणार नाहीत. संस्कृत नाट्यसूची प्रमुख पात्रांच्या आदर्श आणि दोषांचे चित्रणापाशीच थांबली.

मात्र पात्रनिर्मितीचा हा सनेत गौणपात्रांना लागू नसल्यामुळे संस्कृत नाटकातील ही सूची मनोवैधक झाली आहे. काही कुशल नाटककारांनी गौण पात्रांच्या निर्मितीत आपली कला पणाला लावली 'शकुन्तला'तील अनसुया आणि प्रियवदा ही मैत्रिणींची जोडी, शार्ङ्गरेव आणि शारदत हे दोन कण्व शिष्य, परस्पर विरोधाने आणि आपापल्या व्यक्तिवैशिष्ट्याने अविस्मरणीय आहेत याच नाटकातली दुष्यताचे शिपाई-अधिकारी आणि त्यांना गमतीचे चावे घेणारा धीवर ही खालच्या थरातली पात्रे, आणि शकुन्तला सासरी

जणार या कथनेने गहिरलेला वसूल कथ्य, खेळकर आणि मोडकर सव्यमन, ही पात्र कधीही सार्वत्रिक वाण्यार नाहीत इतकी निश्चिंत आहेत पात्रनिर्मितीचे श्रद्धाचे सामर्थ्य तर अजस्र थक करणारे आहे. त्याच्या नाव्यसर्जन उच्चमूर्तान नायकापासून चाण्डाल आणि चेट या अगदी खालच्या पात्रापर्यंत मानवजातीचे असलेले नमुने चमकून गेले आहेत आणि क्षणभराच्या आपल्या बाल्यातही कायमचा ठप्प ठेवून गेले आहेत. वय माणसाचा प्राण घेणे हे त्याचे नेहमीचे काम ते चाण्डाल निरपराध खारड्याच्या शेकाताने विनंगित होताना घन्याचा गुलाम असलेला चेट खारड्याच्या अन्याय झालेला पाहून खारड्या तोंडून गधीरून रस्त्यावर उडी घेता. चंदन आणि बोरक हे रस्त्यावर राखक शिराडे राजनिष्ठेच्या मुद्रापासून एकमेकाशी कटाईत माडताना, पण त्यातून एक खारड्याला आणि न्यायी आर्यकाला सुरंग घायला आपला जीव धोक्यात घालायला लागतो. प्रेमासाठी घरपोडीचे साहस करायला उठून झालेला द्राघणयुक्त शक्तिशाली राजकीय कटाचा नेता आहे; आणि पत्नी म्हणून नुकताच स्वीकार केलेल्या मदतिरेला गाईत बसवून निघालेला असताना राजकीय कर्तव्याची हाक येताच जणाचाही विलंब न घ्याता निघून आपल्या कर्तव्याकडे घात घायला निघून त्वर आहे. जुगाण्याचे जे निव श्रद्धाकाने आपल्या नाटकात उभे केले आहेत त्यात भ्रमनिरास होऊन मिथू बनलेला सगहर जसा आहे, तसा भर रस्त्यावर होण्यात धूळ पेरून मारामारा करणारा, आपल्या दारिद्र्याला अलिंगित तत्त्वज्ञानाच्या दृष्टीने हसणारा, आणि प्रसंग येताच राजकीय कर्तव्य उडी घेणारा दहूरक देखील आहे. विद्रूपक असूनही मैत्रीच्या भावनेने निघाचे मोठे देणारा मैत्रय याच नाटकाला. आणि कामुक, लोभी, पशुवृत्त्य, मानव्याची माया निळ्यात नसलेला मायावी, आणि दुष्पणातही हान्यामय असलेला शकार ही अपूर्व निर्मिती श्रद्धाच्या नाटकात आहे.

सार्वत्रिक प्रियणाचा ग्राह फोटून व्यक्तिस्वभाव मानवी चित्रे निर्माण करण्याचे कस श्रद्धाकाने दाखविले आणि त्यामुळे त्याची पात्रे जगाच्या रंग-भूमीत जिवंत पात्रे झाली. अशी दृष्टी श्रद्धाच्या अगोदर मासाने दाखविली

आहे, आणि एका सांख्यिक संकेताला डावलण्याचा धोऱपणाही. सत्त्व, रज आणि तम या तीन गुणानी सृष्टी बनते. मानवाची सृष्टी पण या गुणावरच अवलंबून असल्याने सांख्यिक, राजस, तामस असे मानवाचे नमुने कल्पून त्याचे दोघळ चित्रण करण्याचा संकेत संस्कृत साहित्यात नेहमी मान्य झालेला आहे अशी थोडीशी स्थिती इतर प्राचीन साहित्यातही दिसते. सुष्ट माणसे आणि दुष्ट माणसे ही दोघळ वर्गवारी या दृष्टिकोनातून उपजलेली आहे. कोंणतीही व्यक्ती संपूर्ण दुष्ट किंवा संपूर्ण सांख्यिक नसते ही जणूव आधुनिक कालातली आहे. हे लक्षात घेतले म्हणजे मामाने प्राचीन कथामधील पात्रांच्या पुनर्निर्मितीत केलेला बदल क्रांतिकारक यादावा इतका धोऱ असल्याचे दिसेल भासाची कैफेची भरताला राज्य मिळावे म्हणून उल्लूक आहे, त्यासाठी रामाने वनात गेले पाहिजे असेही ती सांगते. पण तिच्या मनात 'चौदा दिवसाचा' बनवास होता; भावनेच्या सभ्रमात ती चौदा वर्षे बोलून गेली, असे भासाने दाखविले आहे. भासाचा वाली आपला वध क्षात्रधर्म उल्लूकून केला म्हणून रामाशी वाद घालतो आणि त्याच्या आरोपाला रामाला नीट उत्तर देता येत नाही. भासाचा दुयोधन दुष्ट नाही, मानी आहे. 'राज्य जिंकून घ्यायचे असते, भीक मागून मिळवायचे नसते' अशी त्याची क्षत्रियोचित श्रद्धा आहे पांडवाशी त्याने केलेला समर या क्षान्दुजीने केला आहे. आणि म्हणून भीमाच्या हानून मरताना त्याला धीरमरणाचे समाधान आहे. भासाने रगाविलेली ही स्वभावचित्रे रामायण-महाभारतातील कथेच्या विरुद्ध अशी आहेत. म्हणून भासाची नाटके रुढिप्रिय प्रेक्षकांच्या समोरून नष्ट झाली असल्यास न केळे. परंतु तथाकथित दुष्ट व्यक्तींच्या स्वभावातील चांगुलपणाचा अश्व अशा धोऱपणे रगविण्याचे सामर्थ्य भासाने प्रकट केले हा कलावताच्या स्वतंत्र निर्मितीचा विजय आहे असेच म्हटले पाहिजे.

भाम-कालिदास-शूद्रकाची ही उज्ज्वल प्रतिमा पुढील नाटककारात आढळली नाही. वाही अशी मुरख पात्रे आणि मुख्यतः गौण पात्रे, निर्मिताना मानव्याचा रस ओतण्याचे या नाटककाराचे सामर्थ्य इतरांना लाभले नाही. याचा परिणाम असा झाला की, आधीच शास्त्रेतिक स्वभावचित्रणाचा आग्रह वाळगणारे संस्कृत

नाटय, उत्तरकालीन नाट्यकारांच्या हाती नवनिर्मितीचे साधन न होता ठराय कारागिरीचे मापीव नमुने लक्ष्याचे एक वाहन मात्र झाले. संस्कृत नाटयाच्या न्हामाची जी अनेक कारणे आहेत त्यातले हे एक होय.

[४]

मात्र कुठली तरी प्राचीन किंवा कल्पित कथा आणि आदर्शांच्या तत्त्वानुसार अमळेले दरेचमे सांकेतिक स्वभावचित्रण यामुळे संस्कृत नाटय आपल्यापासून अथवा दूर आहे आणि त्यामुळे काहीही निव्हाळा आपल्याला वाटणार नाही अशी कल्पना कोणा करून घेतली तर ती निव्हाळी चुकीची होईल. काळाच्या अंतरामुळे आणि मतेनमद असल्यामुळे दूरचे अने वाटणारे हे नाटय जख्खचे वाटने ते तीन कारणानी :

(अ) एकतर मागे मुचविल्याप्रमाणे, कथेतील पात्रे कुठूनही आलेली असली तरी त्यांचे चित्रण करताना ती मानवी (Human) आहेत ही कलात्मक जाणीव नाट्यकारांना होती. राम आणि सीता ही दत्तकथेतील पात्रे नाहीत; परीपत्नीच्या जिहाज्याने बांधलेली, प्रेमाच्या स्पर्शाने पुढवित होणारी, दुःखाने अतयामी कटणारी आणि रडणारी अशी ही दपती आहे. उरंगी ही स्वर्गीय अप्सरा मरी; पण पुनरुज्जयाच्या प्रेमाने सापडल्यावर, नाटकातील भावण म्हणताना आपल्या व्यग्रतेमुळे ती मानवी स्वभावानुसार चूक करते; पुरुषाच्या लक्ष धनभर एका निराधरदारिनेकडे गेले तर मन्मथ वाटून ती चिडते; पुत्राच्या आटमर्गाने तिच्या पदर ओढले होते. सामाजिक आशय असलेल्या नाटकाला ही मानवाची जवळीक अधिकच अनुमगल्य येण्यासारखी आहे मानवी भाषाचा आणि विचारांचा हा स्पर्श काळाचे अंतर किंवा वाटमर्याने मरते यांच्यापरीकडे जाणारा आहे.

(ब) स्वभावनिर्मिती करताना हा मानवाचा अंग नाट्यकारांनी जन्म टिपला, त्याचप्रमाणे कथेला जी चौकट घातली आणि घातल्याचे जे रंग मरले

ते तत्कालीन वास्तव समाजस्थितीचे अधिष्ठान घेऊन. प्रचलित समाजस्थितीचे प्रतिबिंब सामाजिक नाटकात अनायासे उमटते. पण एखादी पुराण दृक्कथा किंवा आख्यायिका नाट्यरूपाने रंगविनानादेखील तत्कालीन वास्तववादाचे तत्त्व (Contemporary Realism) सद्गुण नाटककारानी अजलविले आहे असे दिसून येते. उदयन राजा केव्हा होऊन गेला ते आपल्याला माहीत नाही. पण त्याची कथा 'स्वप्नवासवदत्त' आणि 'प्रतिज्ञायौगंधरायण' या नाटकात खागतांना सामाने समाजस्थिती जी अभिप्रेत धरली ती स्वतःच्या कालातली. दुष्यन्त हा तर अधिक प्राचीन. पण कालिदासाने त्याचे जे चित्र रंगविले ते तत्कालीन आदर्श राजाचे म्हणून. कथाचा आश्रम आणि तेथील जीवन हे तत्कालीन गुरुकुलाचे प्रतीक आहे. आणि दुष्यन्ताचे अन्नपुर, त्याच्या राज्या, त्याचे अधिकारी आणि त्याचे वर्तन, त्याच्या राज्यातील धनमिनाकारणा व्यापारा आणि त्याच्या अपघाती मृत्यूमुळे दुष्यन्ताला निचारात घ्यावा लागेल वारमा-हृषाचा कायदा... या गोष्टींचा सप्रध पुराणकालीन दुष्यन्ताच्या काल्पनिक परिसराशी नाही, तर कालिदासाच्या वेळी अस्तित्वात असलेल्या प्रत्यक्ष सामा-जिक परिस्थितीशी आहे. अशा रीतीने अभिज्ञात सन्तृत नाटककारानी नाटकीय पात्रे आदर्शांच्या रंगाने रंगविली तरी ज्या परिस्थितीत आणि प्रसंगाने त्या पात्रांना उभे केले त्यांना मात्र वास्तववादाचा रंग दिला. आदर्श आणि वास्तव यांचे हे विलक्षण मिश्रण आहे. पण त्यामुळेच ही अभिज्ञात नाटके एका वास्तव समाजव्यवस्थेत पाय रोवून उभी आहेत आणि ह्या वास्तववादाने आपल्याला आकर्षित करण्याची शक्ती आहे. अगदीच परीक्षेप्रमाणे वाटणारे कथित किंवा अद्भुत वातावरण सोडले तर शाप, आकाशवाणी, भविष्यकथन, जादू इत्यादी गोष्टी तत्कालीन धडेचा आणि विद्यासाचा नियम होत हे लक्षात ठेविले पाहिजे. आज या गोष्टींवर आपला विश्वास नसेल. पण तत्कालीन समा-जाला या गोष्टी काल्पनिक किंवा अशक्य वाटत नव्हत्या. म्हणजे हा मार्ग तत्कालीन वास्तववादाचाच आहे असे म्हटले पाहिजे. शूद्रकासारख्या नाटक-कारांना आपल्या नाट्यकथात वास्तव चित्रणाला अधिक वार होणे आणि त्याने त्याच्या कथामध्ये लाभ घेण्याचे आहेच. 'मृच्छकटिक' नाटकात रंग्यारंभी

मांटगे आणि मारामारी, जुगान्याचे गेल, पाठश्रम, देणेदाराला चुकविण्यासाठी नेलेल्या युक्त्या, पायसाने आणि वादळाने जाटे उगटन अडलेली रम्यावरची वाहूक, वादळ पायसानून चादल आल्यावर उतरठगान्ठ पाय धुऊन मग घरात पाऊल टाकण्याची तय्यारी, सर्गीसमा ऐकून त्या आनंदात रात्री परतलेल्या रमिकाचे रसग्रहण—अशी अनेक वास्तव स्थिती आहेत की ज्यांचा अस्मृतरणा आजही पदार्था. जिथे वास्तव चित्रणाची इतकी सोय नव्हती अशा पुराणकथातही नाटककारांनी तत्कालीन समाजचे प्रतिनिध गोवले, हे वर दर्शयिले आहेच. त्यामुळे अभिज्ञत समृद्ध नाटकाविषयी तरा अने म्हणता येते की त्याच्या कथा आणि प्रमुख पात्रे मुळात दुरची असली तरी त्यांचे विंग मानवाच्या पायरोवरून आणि वास्तवाच्या स्थितीवर मालेले आहे. आणि त्यामुळे हा नाटकाचा आपला काहीच संवघ नाही असे वाटणार नाही.

(क) समृद्ध नाट्य आयल्याला जवळचे वाद्यने याचे निमणे कारण मानाचे चित्रण हे होय. *

नाट्य हे लोकजीवनाचे प्रतिनिध होय. नाट्याचे आराहून हे श्रोत्याच्या माननेला आहे : हे दोन सिद्धान्त पायाभूत मानून समृद्ध नाट्याची उभारणी झालेली आहे. पहिल्या सिद्धान्तामुळे कथेच्या वातावरणात, प्रसंगान आणि दृश्यात तत्कालीन समाजस्थितीचे रस भरून वास्तवरसद आगल्याचा प्रयत्न जाणवत्या नाट्यकारांनी केला आणि पात्रांना मानवरूपाने सादर केले. दुसरा सिद्धान्त म्हणजे रसनिर्मितीचा सिद्धान्त होय. अमिनयांचे अपेक्षित दृष्टि आणि श्रोत्याच्या मनात हाणात नाट्याचा परिणाम या गोष्टी लक्षात घेऊन रससिद्धान्ताची कल्पना शास्त्रप्रयात माटलेली आहे. शास्त्रदृष्ट्या समजायला असण्ड आणि अकारण वादविषय झालेल्या या रससिद्धान्ताची मळ कल्पना फार साधी आणि सरळ आहे. रति (प्रेम), शोक, हास्य, मय, उन्माद, मोघ, रूगा, विन्मय अने काही माय आपल्या मनात कायमचे असणा. नाटककार एखाद्या प्रसंग रसविज्ञाना असा कोणता तरी माय मनाची योजून मने रचना करतो. नट अभिनयाच्या द्वारा हा प्रसंग आपल्यासमोर सादर करतो. आपल्या मनात हा माय मग जाण होतो. आपण त्याचा आन्वाद घेऊ शकतो.

कारण हा भाव प्रत्यक्ष अनुभवानून आपल्याला परिचित असतो. परंतु व्यावहारिक अनुभवाची कारणपरंपरा हा भाव उत्पन्न व्हायला इथे निमित्त झालेली नमते, तर लेखकाने शब्दार्थाच्या द्वारे तो भाव वर्णिल असतो आणि नटानी अभिनयकेलेची सर्व साधने वापरून तो साकार केलेला असतो, वाङ्मयाच्या आणि अभिनयाच्या कलेनून भाव साकार झाल्यामुळे त्याची आपल्या मनावर जी प्रतिक्रिया होते ती व्यावहारिक अनुभवाच्या प्रतिक्रियेसारखी न होता, आनंदरूप होते. तो भाव आपल्याला अस्वाद्य होतो. हाच रम शाकुन्तला साकारा जायला निघाली तेव्हा कण्वमुनी आणि आश्रमवासीय जन यांची अंतःकरणे कशी गहिवरून आली याचे चित्र कालिदासाने रंगविले. हा शोकाचा भाव नट प्रत्यक्ष आपल्यापुढे उभा करतात. हा प्रसंग पाहताना आपणही गहिवरून येतो. शोकभासाचे उक्कट जाणून आपल्याला होते. कालिदासाची कला आणि नटांचे कण्व यातून साकार झालेला हा शोकभाव क्षणभर आपल्याला विचलित करून सोडतो. पण शेवटी आपले मन एक अचूक आनंदाने भरून जात. आणि आपण म्हणतो, “कालिदासाने ‘शाकुन्तला’च्या चरित्रात अस्मात् कथं रम काय महारति रंगविला आहे।”

परिचित भावाचे नाट्यातून होणारे हे दृशन श्रोत्यांना — प्रेक्षकांना अनिशय सुगमच यावते. नाटककारांनी भासनाला आग्रहून मिळेल, त्या उत्तेजित होताना, यावर आपली नाट्यरचना केंद्रित केली आणि त्यामुळे नाट्याचे आवर्षण सामान्यांनाही शक्यते. मानसशास्त्र हा शब्द आपण अलीकडे वापर लागलो. आहो पण मन आणि त्याचे व्यापार काही आज निमाणे झाले नाहीत. संस्कृत नाटककारांनी मनाचे धर्म आणि व्यापार अचूकपणे ओळखून आपल्या नाट्य कथेत प्रसंग निर्मिताना, पात्रांचे स्वभावचित्रण करताना आणि संवादामनून त्याचे उद्गार शब्दांकित करताना, मानवी मन प्रकट करण्याचा कलात्मक प्रयत्न केला आणि त्यामुळे राम, दुष्यन्त, उदयन किंवा मीमांसा, शाकुन्तला, वामनदेवा या व्यक्ती आपल्याप्रागून मितीही दूर असल्या, जिनहुना काही घेता कालानिर्वाक असल्या, तरी त्यांच्या मानसिक विकासाच्या, भावभावनांच्या दर्शनाने त्या आत्म्यात नेहमी जसजस असल्यासारख्याच यावल्या. त्यांचे भाव आणि त्यांच्या

मानसिक क्रिया प्रतिक्रिया ह्या आपल्याही आहेत. रामाचा सीतेमहलचा शोक पाहून पंचवटीतल्या पायाणाही पाझर फुटला आणि वज्राचे हृदय दुमगले असे मगभूती रागनो; पण 'उत्तररामचरित' नाटकातील ते ते प्रसंग पाहताना आपलीही तशीच अवस्था होते. ही भाषांची समरसता अभिजात नाट्यमूर्तीत आपल्या अनुभवास येते. अशी समरसता अनुभवताना प्रसंग आणि व्यक्ती कुठून आलेल्या आहेत हा विचार शिथळ उरत नाही.

आजच्या सामान्य प्रेक्षकाची बैठक हीच दिसते. ज्या नाटकात परिचित भावाचे दर्शन नाही त्यात त्याला 'रस' वाटत नाही. उलट ज्या नाटकात असा भावनाचा रसपरिपोष झाला आहे ते नाटक, विचाराने प्रतिगामी किंवा सत्यपरिस्थितीच्या दृष्टीने अवास्तव असले तरी, त्याला आवडते आणि अशा नाटकाचे प्रयोग शेकड्याने होऊ शकतात. अभिज्ञान सङ्कृत नाट्यात जे भावनिक आवाहन आहे त्याचे मर्म प्रेक्षकांच्या मनोवृत्तीने अद्या रीतीने शोधले पाहिजे.

[५]

संस्कृत नाट्यात आणखी एक गोष्ट आहे : या नाट्याचे वाङ्मयीन रूप. नाट्य हे 'दृश्य-काव्य' आहे अशी जी एक महत्त्वाची कल्पना नाट्यशास्त्रात आहे त्यातील काव्याचा अंश म्हणजे नाट्याचे वाङ्मयीन स्वरूप. संस्कृत नाटककारांनी नाट्यकथेतील गद्यपद्य संवाद रचताना त्यात आपली वाङ्मयीन कला पूर्णपणे ओतली आणि सगळ्या नाट्याला असे मनोरम वाङ्मयीन रूप दिले की ही अभिजात नाटके वाङ्मय म्हणून आजही टिकून आहेत. संस्कृत नाटकाचे प्रयोग होत नसले तरी त्याची वाङ्मयीन कला आजही आपले मन वेधून घेईल इतका तिचा दर्जा थोर आहे.

संस्कृत नाट्यरचनेत वाङ्मयीन कलेला आणि भाषाविलासाला जे अपूर्व महत्त्व लाभलेले दिसते ते, 'नाटक म्हणजे दृश्यकाव्य' या संज्ञेच्या

केवळ परिणाम म्हणून असेच काही नाही. या सनेताचा प्रभाव आहेच. कारण नाटकातील 'श्रय' हे श्रवणीय व्हावे ह्या आकाक्षेने नाटककारांनी नाट्यरचना केली. पण नाट्यरचना करताना वाङ्मयीन गुणाची जोपासना अधिक कदाक्षाने झाली असे जे संस्कृत नाट्यात दिसते त्याचे आणखी एक वेगळे कारण आहे असे मला वाटते. प्राचीन नाट्यकलेला जी प्रयोगाची साधने उपलब्ध होती ती फार तोकडी होती, मर्यादित होती, हे आपण ज्ञाणतोच. संस्कृत रंगभूमीवर पुढील दर्शनी पडदा बहुतेक नव्हताच. नाटकीय पानाची रंगभूमीवरील ये जा प्रेक्षकाच्या डोळ्यासमोर होत असे. रंगभूमीवर एखादे दृश्य उभे करण्यासाठी अवश्य असणारी नेपथ्याची सामग्री अगदी अल्प होती. शेक्सपिअरच्या रंगभूमीवर देखील 'आईनचे वन' दासवायचे म्हणजे कुठे कोपयात एखादी वृक्षाची डहाळी आणून ठेवीत आणि बाकीचे सारे प्रेक्षकाच्या कल्पनाशक्तीवर सोपवून देत. संस्कृत नाटकात अभिप्रेत अनलेले प्रमदयन, त्रिवा मालिनीरीश्वरचा यथाचा आश्रम, हेमभूट पर्वतावरील माराच ऋषीचा पुण्याश्रम, अन्त पुराचा परिसर त्रिवा समुद्रगृह, वसन्तसेनैचा प्रासादतुल्य भव्य निवास, इत्यादी दृश्ये रंगभूमीवर उभविण्याइतकी साधनसामग्री त्या काळी कुठून असणार? पानाची रंगभूमी आणि वेशभूषा वरीलच मनेतानी मिद्ध करावी लागे. आज ही प्रायोगिक साधने अतिशय प्रगत झालेली आहेत. रंगभूमीवरील नेपथ्ययोजनाच नव्हे तर रंगभूमी, प्रवेश आणि मगीत याची योजना, इत्यादी गोष्टीही प्रगत आलेल्या आहेत. या आधुनिक साधनाचा सूचक उपयोग करून नाटककारांचा आशय परिणामकारक रीतीने व्यक्त करण्याची सोय आज उपलब्ध आहे. प्राचीन काळी नाट्याची अभिव्यक्ती करावयास ही साधने जवळजवळ नसल्यामुळे, नाटककाराला आपल्या अभिव्यक्तीसाठी मुख्यतः शब्दावरच अवलंबून राहावे लागे. आणि म्हणूनच जे जे व्यक्त करणे उचित आहे, आवश्यक आहे, ते ते सर्व शब्दांनून व्यक्त करण्याची घडपड नाटककारांनी केली. साहजिकच नाट्याची ही वाङ्मयीन बाजू अधिक परिणत झाली, पुष्ट झाली. हे वर्णन संस्कृत नाट्याला जसे लागू पडते तसे ते ग्रीक नाट्याला आणि शेक्सपिअरच्या नाटकालाही लागू

व्हावे. शेकापिरच्या नाटकांनील अभिज्ञान वाङ्मयीन उतारे आम्ही आढळीने पुन्हा पुन्हा वाचतो, स्वतःशी म्हणतो. संस्कृत नाट्याचे हे वाङ्मयीन आकर्षण असेच आहे. म्हणून तर परंपरेच्या वाङ्मय-रमिकाळा 'तथापि च चतुर्थोऽङ्कः, तत्र श्लोचचतुष्टयम्' असे 'शाकुन्तल' नाटकाद्वल आनन्दाचे उद्गार काढायेसे वाटले. अभिज्ञान संस्कृत नाट्य हे एक गमूद वाङ्मय आहे. संस्कृत नाट्याची वाङ्मयीनकला हे जसे त्याचे एक आकर्षण आणि यश, तसा त्याचा अविमरणीय शरणाही.

[६]

संस्कृत नाट्याचा समार पाहिल्यावर आणि नाट्यरचनेचे आणि लेखनाचे संकेत डोळसपणे समजावून घेतल्यावर संस्कृत नाट्याचे यश कशात आहे आणि संस्कृत नाट्याचा न्हास का होत गेला याची कल्पना येऊ शकते. आतापर्यंतच्या विवेचनात ही मीमांसा सूचित आहेच.

संस्कृत नाट्यात निर्माण झालेले संकेत काही अंशी प्रायोगिक आवश्यकते-मधून, आणि काही अशी प्रनलित सामाजिक मान्यता आणि त्याशी अनुरूप अशी वाङ्मयीन रचना, यांच्यामधून निर्माण झालेले आहेत. नाट्यी, सूत्रधार, प्रज्ञापना, भरतशाल्य इत्यादी संस्कृत नाट्यात कायम आदळणाऱ्या गोष्टी मुळात प्रयोगपद्धतीशी समुद्ध आहेत; तर कथावस्तूची निरड, प्रसन्न पात्राचे चित्रण अशा गोष्टी तत्कालीन समाजाची अपेक्षा आणि मान्यता यांनी आकारिल झालेल्या आहेत. नाट्यरचनेचे आणि लेखनाचे संकेत हे मूलतः कलात्मक असले तरी तत्कालीन सांस्कृतिक मूल्याशी त्याचा अनिवार्य संबंध असतो आणि एकदर कलाविचाराची जी पातळी एखाद्या कालात तयार होत असते तिच्याशी फटकून राहून वाङ्मयीन संकेताचे निम्न नाही.

म्हणूनच संकेतांनी बद्ध झाल्यामुळे संस्कृत नाट्याचा न्हास झाला हे अर्थ-सत्य आहे. ज्या काळी संकेत निर्माण झाले त्या काळी ते एका परंपरे अवरि-

हाय असले पाहिजेत. परंतु परिस्थिती बदलल्यावर संकेत बदलायला हवेत किंवा त्यात नवा जीव कोणीतरी ओतायला हवा, किंवा त्या संकेताचा अर्थ नीट लक्षात घेऊन यांत्रिक रचनेच्या आहारी जाण्याचे टाळायला हवे. संस्कृत नाट्याच्या पुढील इतिहासात हे घडले नाही आणि यातच त्याच्या न्हासाची बीजे आहेत.

एक तर अभिजात नाट्याचे युग संपल्यावर भास, कालिदास, शुद्धक, विशाख दत्त यांच्या तोंडीचा, किंहुना भवभूतीच्या तोंडीचाही कोणी लेखक निर्माण झाला नाही. त्यामुळे अभिजात नाटय संकेतनिष्ठ असूनही बरील नाटककारांच्या उज्ज्वल प्रतिभेने त्यात जे तेज प्रकटले ते पुढील काळात प्रकट होऊ शकलेच नाही. शास्त्रात सांगितलेल्या नमुन्यावरहुकूम रचना केली म्हणजे वाङ्मयाने चातुर्याची परिसीमा शाली अशीच एकदर करपना या उत्तरकालीन लेखकाची दिसते. कथावस्तूच्या पाच अवस्था आणि सधी बरोबर जुळवले, प्रवेशक-विष्कभकाची योजना केली, पताकास्थान आणले, म्हणजे नाट्य रचनेच्या सगळ्या युक्त्या आल्या, अशा समजूतीने केलेली रचना वाङ्मयीन संकेताची कलात्मक जाणीव नमल्याचेच द्योतक आहे. रचनेची तत्त्वे ही बरीचशी मार्गदर्शक असतात, त्याचा अवलंब करण्याची तशी सक्ती नसते; पण हे समजायला लेखकाच्या अगातच धक्क असायला हवा. कलाघतापेक्षा फारागिराची परंपरा पुढील काळात निर्माण झाली त्याचा परिणाम अभिजात नाट्याचा लोप होण्याशिवाय दुसरा काय होणार ? कदाचित संस्कृत भाषा हळूहळू प्रचारातून कमी होऊ लागली होती, परंपराप्रिय पंडिताशिवाय संस्कृतचा उपयोग लेखनासाठी फारसा कोणी करीनासे झाले, ही परिस्थिती महत्त्वाची मानावी लागेल. कसेही असले तरी संस्कृतच्या बान्याला प्रतिभावान लेखक उत्तरकालात आला नाही हे वाङ्मयीन हानीचे एक मोठे कारण म्हटले पाहिजे.

पुराणकथा किंवा प्रसिद्ध कथावस्तू आणि प्रमुख पात्राचे आदर्श चित्रण हा संकेत तत्कालीन परिस्थितीत स्वाभाविक होता हे मागे म्हटले आहे. परंतु हा संकेत स्वीकारूनही अभिजात नाट्यकासनी कथावस्तूला तत्कालीन वास्तवतेची जोड

दिनी आणि गौण किंवा सुरत्येवर पायाच्या चित्रणात तरा लोकनीयनातनी खरीबुरी माणवे उभी करण्याचा प्रयत्न नैल्य. पुढील काळातल्या लेखकांनी मात्र रामायण महाभारतातल्या त्याच त्या कथा उगाळल्या; किंवा एगदा कालनिक राजा किंवा म्वन.चा आश्रयदाता पकटन त्याच्या मोटेपणाचे किंवा प्रेमलीगचे नाटक रचले !

मन्त्रन नाट्याच्या प्रगतीला उपकारक ठरलेला राजाश्रय शेवटी म्वतन निर्मितीचा उडी घ्यायला कारण ज्ञान की काय न के. त्याची नाट्ये उपलब्ध आहेत त्या नाटककारांतले बहुतेकच कुठल्यातरा राजाचे वाश्रित होते किंवा दरबारा एसाया अधिकारावर होते, असं आदळून येने. या लेखकांची राजनिष्ठा आणि स्वाभिमतर्ती त्यांच्या स्वतः निर्मितीच्या आड आली, का त्याची कुवतच तेवढी होती, का लेखनाचा आणि रचनेचा सक्ते या यात्रिक चित्रणापाशी येऊन कायमचा थारला होता, हे ठरविणे कठीण आहे. नुसता ही सर्व कारणे एकत्रली अमण्याचा समज आहे. परंतु मास, गूढक किंवा विशालदत्त यांच्या नाट्यरचनेचे नवेने प्रयोग उत्तरकालात कसे कोणाला झरले नाहीत !

या उत्तरकाळीन लेखकांनी शिज्या कथावर किंवा आपल्या आश्रयदात्यानर नाट्ये रचिली आणि अशी नाट्ये रचताना देगीन स्वकाळीन परिस्थितीचे वास्तव रंग मरण्याऐवजी आदर्श चित्रणाचे जुने किंसे तेवढे नियमावरतुक्रम गिरविले परिणामतः उत्तरकालातल्या या नाटकात आणि कालिदास किंवा हर्ष यांच्या नाटकात फरक दिसला तो फक्त राजा-राणीच्या उदललेल्या नावाचा. आणि अर्थात वैयक्तिक प्रतिमेचा. तत्कालीन समाजाचे प्रतिबिम्ब मास, कालिदास यांच्या नाटकात जसे दिसते तसे ते या उत्तरकालीन नाटकात दिसण्याची शक्यता नाही. कुठला तरी एक राजा घेऊन त्याच्या मायी सर्व गुण लादवचे ही आदर्शाची कल्पना. या राजाच्या प्रणयाची तन्हा, त्याचे प्रेमालाप किंवा त्रिरहोदार, त्याच्या परिसरातली मडळी, याच्यात मास-कालिदासाच्या काळापासून पुढील काळापर्यंत कधी बदल झाल्याचे दिसत नाही. परंपरेने चालत आलेले तमेच पुढे न्यायचे एवढीच निर्मितीची कसना असलेल्या या लेख.

कानी मान्य सवेताना साधन मानण्याएवजी साध्य मानले. म्हणूनच हे मन्त्र नवनिर्मितीच्या मुळावर आले. सांस्कृतिक चित्रणाचा अतिरेक काही लेखकांनी तर असा केला की अभिजात नाट्यात प्रणयाच्या सदर्भात येणारा विदूषक आपल्या प्रणयनट्यातही यायला पाहिजे अशी त्यांनी कल्पना करून घेतली आणि नको तिथे विदूषक घुसडून दिला. एरव्ही रत्निमन्मथाच्या कथेत मदनाला आणि रामकथेत, एकाने रावणाला व दुसऱ्याने रामाला विदूषकाची जोड घ्यायची जी बहादुरी केली ती कोणाला मुचली असती !^३

कथावस्तु आणि पात्र यांची निर्मिती या बाबतीत संस्कृत नाट्य सन्तर्निष्ठ होते तरी नाट्यरचनेचे तिसरे अंग जो संवाद त्यात अभिजात नाटककारांनी लक्षणीय कामगिरी केली होती. सवादरचनेचाच गद्यपद्याची मिश्र शैली आणि पात्रपरत्वे संस्कृत किंवा प्राकृत भाषेची योजना असे संश्लेष होते हे पुरे. परंतु संवाद हे कथाविकासाचे एक वाहन येवढीच दृष्टी न ठेवता, अभिजात नाटककारांनी एकीकडे संवादातून पात्रांच्या मनोविकासाचे आणि भावनांचे स्वरूप, सूक्ष्म आणि सूक्ष्म असे दर्शन घडविले आणि दुसऱ्याकडे गद्यपद्यमय संवादातून वाङ्मयकलेचा मनोरम विलास दर्शविला. हा दुहेरा परिणाम सावेताना भास-कालिदासासारख्या लेखकांना कलात्मक जाणीव आणि समय याचा विसर पडला नाही. संवादातील गद्य साधे, बोलभाषेसारखे आणि पद्य काव्यगुणानी नटलेले, भावनांचा आविष्कार करणारे, असे त्यांनी योजिले. भाषाने तर क्वचित पद्यही प्रत्यक्ष संवादासारखे योजिले. अप्रड श्लोक न योजता एका श्लोकातून दोन पात्रांचा संवाद रचला. संवादरचनेतूनही ही दृष्टी पुढील काळात मुळीच राहिलेली दिसत नाही. संवादरचना म्हणजे कवळ वाङ्मयीन विलास अशी कल्पना या लेखकांनी करून घेतली. शृंगारानाम भाषा शब्दांकित करण्याचे सामर्थ्य असलेला मधुभूतीसारखा संपन्न नाटककार देखील वाङ्मयीन कलेचे प्रदर्शन करण्याच्या मोहाला बळी पडलेला दिसतो. येरव्ही 'उत्तररामचरित'सारख्या आपल्या अद्वितीय कृतीत भीतेलाही लावून त्या समासाची पंढरदार वाक्ये बोलायला त्याने लावले नसते संस्कृत

नाट्यशास्त्राच्या 'दृश्य' अंशावर 'काव्या'च्या अंशाने दुरधोटी कगयण जं मुद्रात घेली त्याचा घाटक परिणाम उत्तरकाळीत स्पष्ट दिसतो. अभिज्ञान नाट्यकाराना नाट्यरचनेचे सामर्थ्य होणे, नाट्याची दर्शनी होती; आणि म्हणून त्याच्या नाटकातील वाङ्मयाने अतिशय म्हण होण्यासारखा तसा होता. पण उत्तरकाळीन नाट्यकाराची नाटकातल्यी कल्पनाच काही चुकीची झाली असे वाटते. नाटक रचयचे म्हणजे दोनदोनगे श्लोकांची रचना कगयची; आणि हे श्लोक ओढण्यापुरते गद्य वाक्याचे तुकडे पंसायचे. पद्यरचना करताना वृत्तचैचिन्याची आणि अल्पांशाची हौस पेटून घ्यायची. रसिरंग पण नाट्यकव्याचे; आणि नाट्यरचनेत आरम्यक म्हणून मानलेल्या वारिक गोष्टी तेथल्या गोडलेल्या. नाट्याचा कुठे मागणूस नाही. इथून निघे सारे पण; आणि तेही उतरली कळा लागलेले : अशी ही परिस्थिती आहे. म्हणून नाट्य महाकाव्याला नेहमी झळ होते. पण काय आणि नाट्य ना न्यायनील कला मऊ भेड अभिज्ञान नाट्यकार तरा विसरले नाहीत. उतर-काळात मात्र नाट्याचे रसिरंग राहिले पण काव्याचे त्यावर अतिनमन झाले. परिणामतः घड नाट्य नाही, घड काव्य नाही, अशा या अतर्गत विसंगतीने सज्जन नाट्य निकालात निराले.

या परिस्थितीला सन्मृत शस्त्र पण काही अंशी झगजगार असले पाहिजे. मरताने मुरुवातीला नाट्यरचनेचे काही नियम ठरवून दिले हे ठीकच आहे. पण दहाव्या शतकाला घनजयाने किंवा नाट्या शतकातल्या विश्वनाथाने मरताना शास्त्राचाच पुनरुच्चार करवा आणि फार तर काही नियमांचा किंवा तत्वांचा आशी कीत काढावा याचे आश्चर्य वाटते. याचा अर्थ असा की सन्मृत नाट्यशास्त्रा आणि तत्त्वविवेचन काळानुरोध आणि नाट्यकाराच्या नवीन निर्मितीवरून पुढे सरकले नाही. शास्त्र हे दावाप्रमाणे आहे, त्याने प्रकाश दाखवून मार्ग उजळावयाचा असतो, अशी एक सर्वसाधारण मान्यता सज्जन शास्त्रकारांची आहे. परंतु ही मान्यता म्हणजे मरताने दाखविलेला मार्गच पुन्हा उजळावयाचा असे नाही. तत्त्वज्ञानाच्या शास्त्रात, किंवा शास्त्र-त्याच्या प्रातातही निदान अभिज्ञान, मम्मट यांच्या काळातूनच नवनवीन

तत्वाचा परामर्श घेणारे ग्रंथकार निर्माण झाले. मग संस्कृत नाट्याची तेवढी आत्माळ का झाली ते कळत नाही. मूलग्राही आणि मार्मिक टीकेचे मार्गदर्शन लेखकाना निश्चित उपकारक होते. संस्कृत नाट्याला असे शास्त्राचे मार्गदर्शन पुढील काळात लाभले नाही. संस्कृत नाट्याची बद कोडी फोडणारा लेखक जसा उत्तरकाळात झाला नाही तसा कोणी शास्त्रकार-टीकाकारही झाला नाही, हे दुर्दैव म्हटले पाहिजे.

साहित्याची प्रगती झाली नाही तरी, मामुली किंवा दुय्यम प्रकारची शची असलेला लेखक जोवर स्वतःची कुवत ओळखून असतो तोवर साहित्याला आणखी अधोगती तरी लागत नाही. संस्कृत नाट्याच्या उत्तरकाळात लेखकाच्या आत्मप्रौढीचे पेव फुटल्यासारखे दिसते. या आत्मप्रौढीची सुरुवात भवभूतीपासून झाली. पण भवभूतीने स्वतः विषयी बोलले याला एक मानसशास्त्रीय कारण तरा होते. वाङ्मयीन जीवनाच्या आरम्भी त्याची उपेक्षा झाली, हेटाळणी झाली. या वैफल्यातून स्वत्वाचा पुरस्कार करण्याची इच्छा भवभूतीच्या मनात जागृत झाली असली पाहिजे. तरीही भवभूतीची आत्मप्रौढी ही आपली पाठ आपणच थोपटून घ्यावी याच प्रकारची बेवळ आहे. उत्तरकालीन नाट्यकाराच्या बदाईला मात्र उद्धट अहकाराचे रूप आले आहे. राजशेखर स्वतः सागरस्वतीचा अवतार समजतो, आणि पूर्वजन्मात आपणच कालिदास असल्याचे सांगतो ! कर्कश तर्कचर्चेत गुगणारी आपले बुद्धी 'कौमल्यकौशल्य' लावल्या प्रकट करू शकते, याबद्दल जयदेव स्वतः बरच रूष आहे ! मुरारीच्या पुढे भवभूतीची काय कथा, असा अभिप्राय मुरारीच्या एका चाहत्या पंडिताने दिला आहे. भास-कालिदासासारखे लेखक स्वतः विषयी काहीच बोलत नाहीत. उलट हे उत्तरकालीन लेखक स्वतः विषयीच फक्त बोलतात. 'शकुन्तला'सारखी सर्वांगमुदर कलाकृती विद्वानांना जस मीतच सादर करणाऱ्या कालिदासाचा विनय कुठे, आणि या राजशेखरादी कवींचा आत्मप्रौढीचा अविनय कुठे ! दुसऱ्या-तिसऱ्या दर्जाच्या लेखकाना आत्मप्रौढीचे स्फुरण यावे ही वाङ्मयीन कलेच्या न्हासाची स्पष्ट निशाणी होय.

अभिजात संस्कृत नाट्य याच्या दुसऱ्या टोकाला आहे. या नाट्याने

चित्ररूप कथा आणि अग्निमरणीय पात्रे यांच्या अपूर्व निर्मितींवर कधी दावा सांगितला नाही. तरी या नाट्यतः प्रकट झालेले जीवनातले नाट्य, मानवी भावनांचे सूक्ष्म आणि अचूक अकन करण्याची त्याची शक्ती, जीवनाच्या वेध घेण्याची त्याची मनीषा, गाढ आशय प्रकट करणारी त्यातली व्यञ्जना, आणि हे नाट्यदर्शन घटविताना त्यात झालेली आवण्टून वाङ्मयीन कला — या गुणानी अभिजात संस्कृत नाट्याचा माथा नेहमीच उन्नत राहिला. हे गुण असलेले थोर नाटककार थोडेच आहेत. त्यांच्या नाट्य-निर्मितीमधील थोर कृती अमर्त्या मोजक्या आहेत. पण यातून खेद वाटण्याचे कारण नाही. पर्वताप्रमाणे वाङ्मयाची उंचीदेखील शेजरी शिखरानेच मोजा द्याची असते.

[७]

संस्कृत नाट्याचे जवळून दर्शन घेऊन त्याच्या यशापथाची मीमांसा करीत असताना, शास्त्रकार आणि नाटककार यांची नाट्यविषयक दृष्टी कोणती होती हे समजून घेणेही आवश्यक आहे.

या प्रयत्नाना निवेचनाची पूर्णता एवढाच हेतू साधेल असे नाही. संस्कृत नाट्याच्या रचनेचे आणि लेखनाचे तत्त्व आज कोणाला जुने आणि कालग्राह्य वाटेल तर नाट्यविषयक दृष्टी तशीच असेल असे नाही. येथे काही मौलिक निवार प्रकट झालेला असल्यास त्याचा शोध अभ्यसनीय आणि मार्गदर्शक ठरण्याचा समज आहे. आणि तसे झाले तर नाट्यमूल्याचा हा निवार नेवळ ऐतिहासिक अभ्यास म्हणून म्हणता येणार नाही.

मरताच्या नाट्यशास्त्रात नाट्याच्या उत्पत्तीची जी हकीकत आहे ती काल्पनिक अमर्ती तर नाटकाचे स्वरूप आणि प्रयोजन यावर तीन स्पष्ट प्रकाश पडलेला आहे. नाट्य हे 'प्रीडनीयक' म्हणजे करमणुकीचे साधन आहे यात शंका नाही परंतु नाट्य हा वेद आहे, चारही वेदांचे विशिष्ट अंश घेऊन तयार केलेला 'पाचवा वेद' आहे हेही लक्षात घेतले पाहिजे या दृष्टीने नाट्य ही

गभीर (solemn) अधिष्ठान असलेली एक कला होय.

भरताचा हाच अभिप्राय कालिदासाने वेगळ्या शब्दात व्यक्त केला आहे. 'मालविकाग्निमित्र' नाटकातील नाट्याचार्य गणदास, 'नाट्यं म्हणजे देवाचा कान्त चाक्षुष ऋतू होय' असे सांगतो नाट्याचे देवयज्ञ म्हणून केलेले हे रूपक अनेक दृष्टींनी सूचक आहे. यागाचे अनुष्ठान ही एक गभीर धार्मिक क्रिया आहे. या क्रियेत पावित्र्य आहे, मागस्य आहे. यज्ञाच्या अनुष्ठानाने ऐहिक सुखसमाधानाची प्राप्ती होते येवढेच नाही तर पारलौकिक आणि शाश्वत कल्याणाचा मार्गही त्याने निश्चित होतो. नाट्याची त्रिया यज्ञासारखी असेल तर त्यात पावित्र्य आणि मागस्य याचा समावेश करावा लागेल आणि तो पुरत्या समाधानापेक्षाही काही अधिक समाधान देण्याचे सामर्थ्य नाट्यात आहे हे मान्य करावे लागेल. त्या समाधानाची सिद्धी हा एकट्यादुक्त्याचा प्रयत्न रासच नाही. यज्ञविधीचे अनुष्ठान करताना यज्ञमान, त्याची पत्नी, निरनिराळ्या प्रकारचे अनेक ऋत्विज यांना एकत्र येऊन एकमेकांशी सहकार्य करून एकदिलाने यागाची सिद्धी करावी लागते. नाट्यप्रयोगातही अशा एक दिलाने केलेल्या सहकार्याची अपेक्षा अवश्य असते. ह्या सांगायला पाहिजेच असे नाही. नाटककार, नट आणि प्रयोगांशी सबद्ध असलेले अनेक कायकर यांच्या परस्परपूरक साहाय्याचाचून आणि एकदिलाने केलेल्या सहकार्याचाचून नाट्यप्रयोगाची सिद्धी कशी होणार? ज्या वेळी अनेक लोक एका विशिष्ट उद्दिष्टाने एकत्र येतात, परस्पर साहाय्याची आणि सहकार्याची भावना ठेवून एका कार्यात स्वतःला गुपून घेतात, तेथे एका व्यक्तीचा मोठेपणा लोपून कार्याचे मोठेपण आपोआप अंगीकारलेले असते म्हणजे अशा क्रियेत एक समर्पणाची भावना असते यज्ञविधीत हे समर्पण प्रत्यक्ष आहुतीचे दान करूनही होत असते नाट्यातही प्रयोगाची सिद्धी आणि परार्थ यासाठी समर्पण (dedication) करावेच लागते. दाराल रूपकाचा हा अर्थ शब्दाशब्दाने घेतला नाही तरी नाट्य म्हणजे उथळपणे करून दाखवायचा काही खेळ नव्हे, येवढे तरा येथे सूचित आहे यात शका नाही. नाट्य आणि यज्ञ यात अशा रीतीने एक गाभीर्य असले तरी काही फरकही आहे. नाट्य हा ऋतू असला तर तो

‘काल’ प्रतू आहे. त्यामध्ये एक सुंदरपणा-आहे, मनोहारिण्य आहे. यज्ञाच्या अनुष्ठानात यजमान आणि श्रुत्वित्र यांच्या विविध क्रिया पाहताना आणि मंत्रोच्चार ऐकताना काही सुंदर पाहिल्यासारंगे वाटणार नाही. पण नाट्यप्रयोगातील नट्याची माणणे, त्याचा अभिनय, रंगमंचावरील त्याच्या हालचाली यान्त्ये मन वेधून घेण्याचे आणि मनाला आनंद देण्याचे सामर्थ्य असते, हे आपण अनुभवाने जाणतो. याचे कारण म्हणजे नाट्य ‘चातुर्य’ आहे. नाट्य डोळ्यांनी पाहण्याजोगे असते. यशविषादेखील पाहता येतो; पण त्यात डोळ्यांना सुखही आणि मनाला रसहील असे काही नसते. नाट्यात मात्र काही दृश्य आणि मध्य (spectacular) असं असते, डोळे आणि मन याची तृती करणारे असते. आणखी एका अर्थाने नाट्य ‘चातुर्य’ आहे असे म्हणता येईल. यज्ञयागाचे फल चातुर्य नाही, विषी पूर्ण झाल्यावर एवढेच मिळणारे, मध्यस्त असं नाही. या फलाची प्राप्ती पारंपरिक कल्याणाची आहे असे मानतात. नाट्याचे फल मात्र नाट्यप्रयोग चालू असल्यापासून तो समाप्त होईपर्यंत निरोप आनंदाच्या रूपाने आपल्याला मिळतच असते. मम्मट म्हणजे त्याप्रमाणे ही ‘मयःपरनिर्वृति’ आहे. अशा रीतीने, रिसारिण हा नाट्याचा धर्म असूनही स्वरूपतः नाट्य ही धार्मिक, पवित्र, माणव्यप्रद अशी यज्ञमारखी एक गर्मीर बलू आहे असा अभिप्राय या रूपकात दिसतो.

उदात्त आणि गर्मीर अशी वैदिक, आणि रिसारिण्याचा धर्म या रीती निरुपेनी वाटाव्यात असा सध्याचा संप्रदाय आहे. पण मन्वृते शास्त्रकार ज्ञाने नाट्यकार यांनी नाट्य हा वेद आहे आणि वीरनीयक आहे, हिंदी दे देव अस्ती चातुर्य आणि कान्त आहे, असेच प्रतिपादन देते आहे. या दोन्ही गिंनर किंवा मिसगती आहे असे त्यांना तरा वाटते हे दिसून येईल.

अभिनयाची कला असेल, आणि नाटकातील 'श्रव्य' भाग, संगीताव्यतिरिक्त, केवळ साध्या सवादापुरता मर्यादित असून, हा मवाद सर्वत्र लिहून ठेवण्या ऐंजी घेजेवर नीट अनुसंधान ठेवून नटानी बोलावयाचा येवढ्यापुरता मर्यादितही असेल परंतु नाट्यातील श्रव्याची भरताची कल्पना इथेच थापली असे वाटत नाही. कारण, नाहीतर मग दृश्यरूपकाचे म्हणजे विविध प्रकारच्या नाट्यरचनेचे वर्णन, नायिक-नायिकाचे भेद, रसनिर्मितीची संपूर्ण प्रक्रिया इत्यादी गोष्टींची व्याप्ती चर्चा नाट्यशास्त्राने कशीचाली असावी? या निवेचनाचा मगच नाट्याच्या वाङ्मयीन अंगाकडे आहे हे उघडच आहे.

शिवाय, नाट्याचे स्वरूप तात्त्विकदृष्टीने सांगताना भरताने असे म्हटले आहे की, "मी जे नाट्य तयार केले ते विविध भावानी संपन्न आणि विविध प्रसंगानी युक्त असलेल्या लोकवृत्ताचे—जगातील लोकांच्या आचारविचाराचे—अनुकरण म्हणून. उत्तम, मध्यम आणि अधम अशा सर्व तऱ्हेच्या लोकांच्या नित्या हा नाट्याचा आधार आहे." ४ नाट्यात त्रैलोक्याचे प्रतिबिंब उमटते, समस्त लोकचरित्राचे अनुकरण व्हावे, असे म्हणण्यात नाट्याचे हे श्रव्य अंग बाह्य-याच्या सीमेषीत जाऊन मिळते हे मान्य करावयास हवे नगनी जे 'अनुकरण' करावयाचे त्याचे स्वरूप 'दृश्य' म्हणजे अभिनयात्मक असणार परंतु ज्याचे अनुकरण नगनी करावयाचे ते लोकवृत्त नाट्यकाराने रचत्यावाचून अनुकरण होणार तरा कसे?

पुढील शास्त्रचर्चात 'श्रव्य' याचा अर्थ 'वाङ्मयीन' असा ठरून नाट्याला 'दृश्य-काव्य' असे स्पष्टपणे म्हणत्याचे आढळून येते. नाट्यशास्त्रावरील आपल्या टीकत अभिनवगुप्ताने, 'दृश्य म्हणजे दृश्य आणि श्रव्य म्हणजे व्युत्पत्तिप्रद'—वाङ्मयीन अनभूतीने जाणिवेच्या कथा चांदविणारे—असा या पदाचा अर्थ केला आहे. यावरून एक गोष्ट अशी दिसते की नाट्याची प्रयोगाधीनता लक्षात घेऊनही नाट्याच्या वाङ्मयीन रूपाची उपेक्षा येथे झालेली दिसत नाही. दृश्य म्हणजे प्रायोगिक आणि श्रव्य म्हणजे काव्याचे रिवाज वाङ्मयीन अशा दुहेरी अंगाची धारणा नाट्यस्वरूपाच्या या निवेचनात आहे. अभिमत संस्कृत नाट्याने या श्रव्य अंगाला मनोहर आणि उदात्त असे वाङ्मयीन रूप

दिले आणि ते देताना, निदान भाव, कालिदास, शुद्रक अशा नाट्यकारांनी तरंग, वाङ्मयीन कला आणि प्रयोगांची कला याचा समतोल साधला.

नाट्याच्या या दोन्ही अंगाचा विचार केवळ तात्त्विक दृष्टीने केला तर त्याचे गंभीर्य लक्षात आल्याबघून राहणार नाही नाट्यकाराला नाट्यरचना करताना किती कष्ट घ्यावे लागतात आणि हास्योत्पादक, फार्सिक नाट्याची निर्मिती करताना देखील किती गंभीरपणे टाण माटून व्हावे लागते याची स्थानभूमीची प्रचीती लोकना अस्तेज. प्रयोग सादर करणाऱ्या नटानाही आपापली भूमिका केवढ्या जगबदराने आणि तेलाने समाळावी लागते हे नटही जणतात. प्रयोगाची सिद्धता ही खरोखर गंभीर बाब आहे. आणि प्रयोगमिडीचे भरताचे संकेत लक्षात घेतले म्हणजे या गंभीर्याची कल्पना मनात अधिक ठसते.

भरताच्या नाट्यशास्त्रात प्रयोगाचे जे तत्त्व अभिप्रेत आहे ते शास्त्रमतेनार अविष्टित आहे. नाट्यातील एखादा प्रसंग किंवा भाव प्रदर्शित होत असे तो नृत्याशी संवाद अशा निश्चित स्थिती (postures), गती (movements) याच्या द्वारे; आणि वाक्विक, आंगिक आणि आहार्य (नेपथ्य, वेपभूषा यातून व्यक्त होणाऱ्या) याच्या निश्चित अभिनयाने : म्हणजे शब्दाचे निश्चित स्वरप्रमाणे उच्चारण, मुद्रेवरील भावदर्शन, हात पाय आणि शरीराचे अवयव याच्या निश्चित हालचाली आणि मुद्रा, आणि रंग व वेप याची प्रतीकात्मक सूचकता याच्या द्वारे : यांच्या जोडीला भर्गनाचा निश्चित उपयोग असे. नृत्य व संगीताची साहचर्य असलेला व्यक्तात्मक अभिनय हे नाट्यप्रयोगाचे माध्यम अशी कल्पना भरताच्या शास्त्रात आहे. हे तत्त्व इतके शास्त्रनिष्ठ आहे की त्यात गैरकरपणाला किंवा उधळपणाला कुठे वाव नाही. एखादा हास्यकारक प्रसंग किंवा हास्यास्पद भाव प्रकट करून दाखवायचा असेल तरी नाट्याची स्थिती किंवा परित्रे, गती किंवा हालचाली, मुद्रेवरील भाव आणि भावगन्धक मुद्रा, स्वरोच्चार, हातवारे, आणि रंग व वेप याची योजना इत्यादी गोष्टींचे शास्त्र ठरलेले आहे. आणि या अशा संकेतानुसृत तो प्रसंग किंवा भाव प्रकट व्हायचा आहे. या संकेताचा आणि गंभीरता असल्याने

प्रयोगाचे तत्र असल्यामुळे संस्कृत नाट्याची ही प्रायोगिक वाजू कधी उथळ मानण्याची शक्यताच नव्हती. हनु निर्माण करील असा एखादा नृत्यप्रयोग आपण बल्पनेने मनासमोर आणला तर बराल विवेचनाचा अर्थ ध्यानी येईल. असा नृत्यप्रयोग पाहताना आपल्याला हनु आले तर ती भावदर्शनाची आपली मानसिक प्रतिक्रिया झाली. नर्तकाचे पवित्रे, पदन्यास, हस्तपादादी अवयवांचा अभिनय, आणि ताल आणि संगीत याशी ठेवलेले अनुसंधान, या गोष्टी ह्यास्योत्पादक म्हणता येणार नाहीत. संस्कृत नाट्याचे प्रायोगिक स्वरूप अशा अर्थाने गभीर आहे.

संस्कृत नाटककारांनी नाटकाचे गाभीर्य साभाळले ते आपल्या लेखानाने : नाट्य म्हणजे त्रैलोक्यातील लोकजीवनाचे भावसंपन्न असे दर्शन, ही भरताची नाट्यदृष्टी आत्मसात करून, मानवी मनाचे खोल व सूक्ष्म दर्शन घडवून; भाषाभाषनाचे प्रत्ययकारी आणि रम्य चित्रण करून; आणि वाङ्मयीन गुणवत्तेचे बळ घेऊन नाटकीय पात्रांच्या उद्गारात, गद्यात अथवा पद्यात, जागोजाग सुभाषितबजा वाक्ये संस्कृत नाट्यात असतात. हे उद्गार जीवनाच्या खोल आणि व्यापक अनुभवातून अवतरलेले असतात. 'मालविकाग्निमित्र' सारख्या खेळकर वातावरण असलेल्या नाटकातही प्रभाचे तत्त्वज्ञान आणि लोकाचार यावर मर्मग्राही भाष्य आहे. अशा अनुभूतीस्थ उद्गारांनी संस्कृत नाट्याचा आशय नेहमी गभीर आणि तात्त्विक राहिला आहे.

बराल तात्त्विक विचार वाजूला ठेवला तरी भरताची नाट्यविषयक दृष्टी, नाट्याचे जे प्रयोजन त्याला अभिप्रेत आहे त्यावरूनही स्पष्ट होण्यासारखी आहे. नाटक ही प्रयोग करून दाखविण्याची भाव असली तरी नाट्याचे दुहेरा अंग लक्षात घेतले म्हणजे नाट्याच्या विशाल व्याप्तीची कल्पना येते "असे ज्ञान नाही, विद्या नाही, कला नाही, योग नाही, कर्म नाही की ज्याचा अंतर्भाव नाट्यामध्ये होऊ शकणार नाही." "समग्र जीवनाचे दर्शन जर नाट्या व्हायचाचे तर जीवनातील कोणत्याही कलेची, कारागिरीची आणि ज्ञानाची किंवा विद्येची नजरभेट नाटकात व्हायला हरकत कुठली ? या दृष्टीने नाट्याकडे पाहणाराही नाट्याचा उपकार अनेक प्रकारानी होण्यासारखा आहे "नाट्य

कोणाला सुरवील, कोणाची करमणूक करील, कोणाला दिलामा देईल, धोर देईल, कोणाला तात्त्विक अनुभूती घडवून हितकारक असा उपदेशही करील.”६

नाटक ही समाजार्ताल सर्व धरावरच्या लोकानी एकत्र येउन पाहानयाची आणि आस्वाद घ्यावयाची कला आहे. नाटक पाहावयाला येणारा प्रेक्षक आपापल्या वैयक्तिक आवडीनिवडी बरोबर घेउन येत असतो. प्रत्येक नाटकातील सर्वचा सर्व भाग प्रत्येक प्रेक्षकाला आवडेल असेही घडत नाही. तरीही नाट्याची व्याप्ती जीवनाइतकी मानल्याने, नाटकातील काही ना काही गोष्टी तरा प्रत्येकाला आवडण्यासारखी असू शकेल.७ ही भूमिका भरताने स्वीकारलेली आहे. या भूमिकेवर उथळ अर्थाने प्रेक्षकाला रिसाविण्याचा प्रश्नच उरत नाही. नाट्यार्ताल प्रायोगिक कलेचे दर्शन आणि नाटककाराने नाट्याची रचना करताना घडविलेले जीवनाचे दर्शन यातून हे रिसाविण्याचे कार्य होत असते, असा भरताच्या या भूमिकेचा अर्थ आहे.

भरताची ही दृष्टी अभिजात सत्कृत नाट्याने जाणीवपूर्णक स्वीकारली, असेच सत्कृत नाट्याच्या इतिहासावरून दिसून येईल. ‘भिन्नभिन्न रुची असलेल्या प्रेक्षकाना विविध प्रकारांनी रिसाविणारा एकमात्र कला म्हणजे नाट्य’, ‘असे उद्गार कालिदासाने बघविले आहेत. त्यात भरताच्या उत्तीचाच ध्वनी आहे. नाट्यकलेच्या प्रयोजनाविषयी आणि सामर्थ्याविषयी अमर विश्वाम शब्दगानाना अभिजात सत्कृत नाट्याने प्रेक्षकांची त्रिवा पासांची वाटचाल फारशी नेली नाही हे लक्षणीय आहे. माननी मावाचे सपन्न दर्शन नाटककाराने आपल्या वाङ्मयीन कलेने आणि नटांनी आपल्या अभिनयकलेने घडविले म्हणजे आनंदाची प्रतीती सिद्ध झाली : हा विश्वास येथे आहे.

[८]

नाट्याचे स्वरूप आणि प्रयोजन यांना विचार आणखी एका वेगळ्या म्हणजे व्यवहार्य भूमिकेवरूनही करण्यासारखा आहे. आजच्या काळा या विचाराची

जरुरा अधिक वादू लागते. कारण नाट्य ही एक सर्वेस्वी प्रयोगाधीन आहे. प्रयोगाचे यशापयश हे नाटकाचे यशापयश अशी एक समजूत आहे. मग्याच्या काली या समजुतीला उतका दडपणा येऊ पाहतो आहे. रंगभूमीवरील प्रायोगिक तंत्रापुढे नाट्याच्या सव गोष्टी, काही वेळा नाटककार नाटकही, गौण ठरत आहेत. एकीकडे प्रायोगिक कलेचे व तंत्राचे प्राग आणि दुसऱ्याकडे ज्या प्रेक्षकासाठी म्हणून प्रयोग असतो त्या प्रेक्षकाच्या रुच वचंस्व, या दोन टोकात त्या नाट्य उभे आहे असे दाटते. या दृष्टी नाट्याची दृश्य म्हणजे प्रायोगिक बाजू आणि नाट्याचा प्रेक्षक यांच्यात अजून अधिक जोडणारे जाऊन विचार करणे प्राप्त आहे.

एथ मूलभूत प्रश्न आहे तो नाट्याची दृश्य व श्रव्य अशी दोन अंग आल्याच्या परस्पर संधाचा नाटक ही केवळ प्रयोगशरणा कला आहे. काय तसे असेल तर नाटकातील श्रव्य म्हणजे वादूमयीन भागाचे महत्त्व जेवढे तेवढे असून दृश्य म्हणजे प्रयोगाधिष्ठित भागाचे महत्त्व अपार आहे. अ आपण मानले पाहिजे. या प्रश्नातून संस्कृत नाट्याची भूमिका काय आहे ?

नाट्य ही प्रयोगाने करून दाखवायची कला आहे, हा विचार भरताने स्व मांडलेला आहेच. किंबहुना, भरताच्या नाट्यशास्त्रात प्रायोगिक कलेचे आ तंत्राचेच मूल आणि विस्तारपूर्वक वर्णन आलेले आहे. नाट्याच्या प्रायोगिक अंगाची जाणीव शास्त्रकारांप्रमाणे नाटककारांनीही ठेवली याची साक्ष संस्कृत नाट्यात निश्चित आहे. मूलभूतीसारखा नाटककार आपल्या वादूमयीन वैमर्शान वाहून गेला, पुढील हासकालातील नाटककारांनी नाट्य म्हणजे सवादाच ग्रंथ योजून रचलेले काव्य अशी स्वतःची कल्पना करून घेऊन नाटक लिहिले आणि एका नाटककाराने चौदा वर्षा नाटक रचून प्रथम रचनेची ही भागवत घेतली. या सर्व गोष्टी त्या अमर्याद तरी अभिजात नाट्याला थ अनिरेकाचा स्पष्ट झालेला नव्हता. संस्कृत नाटकाचे स्वरूप आज कोसेई बाटले तरी संस्कृत नाट्ये मविष्यकाळीन विद्यार्थ्यांना पाठ्यापुस्तक म्हणू अभ्यासासाठी उपयोगी पडतील अशा कल्पनेने रचणी गेली नाहीत. त्या संस्कृत नाटकाचे प्रयोग प्रत्यक्ष सादर रस्याचा पुरावा या नाटकाच्या मूल

घाराने केलेल्या प्रत्यक्षनेत्र आपल्याला पाहावयाच्या मिश्रित. शिवाय अभ्यासकाच्या दर्शने भासाची नाटके आपण पाहिली म्हणजे त्याचा प्रयोगदर्शना दर्जा किती मोठा आहे याची कल्पना निश्चितपणे येते. कालिदासासारखा नाटककार आपली अत्युत्कृष्ट कृती 'शाकुन्तल' प्रेक्षकांना सादर करताना खंयधाराच्या मुद्याने म्हणतो—

‘आ परितोपाद् विदुः न साधु मन्ये प्रयोगविज्ञानम् ।’

‘शाकुन्तल’ लिहून पुरे झाल्यावर जीवनाची इत्थिने यत्ना झाली असे वाटून कालिदासाने मोठाची प्रार्थना भरतवाक्यात केली आहे. ‘शाकुन्तल’च्या वाङ्मयीन गुणानुरूप हा आत्मविश्वास असतानाही प्रत्यक्षनेत्र प्रयोगविज्ञानाची माझा कालिदासाने योजावी, विद्वानाच्या सटोपाळा कौशल्य लावावा आणि ‘वचनं शिथिलं’ असतानाही प्रयोग सादर करते वेळी मनाला एकप्रकारची धाकधूक वाग्त असल्याची कटुली द्यावी, या गोष्टी नाटकाचे प्रायोगिक महत्त्व घ्यावी घेतल्याशिवाय होण्यासारख्याच नाहीत.

प्रयोगाची निश्चित दृष्टी असलेल्या, प्रयोगाचे तन जाणणारा, असा एक वाङ्मयीन कलावंत : या भूमिनेवर नाटककार आहे, अमिश्रित साहित्यापुरते आणि कालिदास, मास, सुद्रक, विशाखदत्त या नाटककारांसारखे तरी असे म्हणता येते. उलट, नाटकाच्या प्रयोगात्मतेकडे दुर्लक्ष करून, नाटक म्हणजे समादामक काव्य असा कल्पनेने ससृष्ट नाटककार घेऊन नाटके लिहू लागले ते हापायून संस्कृत नाटकाचा, नाटक म्हणून, न्हाय ध्यायला सुरुवात झाली हेही आपण पाहिले आहे. नाट्याच्या वाङ्मयीन आणि प्रायोगिक अंगाचे पारडे कसे झुकत गेले हे स्पष्टपणे दाखविण्यासाठी पुरावा उपलब्ध नाटकाच्या मोडकाच्या सरयेमुळे आपल्या हाती येत नाही हे गरे परंतु आहे त्या नाट्याची सात घेतली तर दृश्य आणि श्रव्य या अंगाचा कल्पत्मक तोंड हाच अष्ट नाटककाराना अभिप्रेत होता असा निष्कर्ष काढणे चूक ठरणार नाही

किण्वुना, प्रयोगाचे महत्त्व अधिक की नाट्यातील साहित्यकलेचे महत्त्व अधिक, असा प्रश्न निवारल्यास ससृष्ट नाट्याच्या इतिहासात तरा त्याचे उत्तर साहित्यिकाच्या गळने मिळेल. तयाच्या आणि प्रयोगशास्त्राच्या वर्चस्वाने

नाटककाराच्या लेखनस्वातंत्र्यावर बंधन पडत्याचा प्रकार, या सदर्भात, संस्कृत नाट्यात तरा दिसत नाही 'दृश्य' अश्याने 'श्रव्य' अशावर मान करायी अशी परिस्थिती संस्कृत नाटकात आढळत नाही जे आढळते ते उल्टे— पुढील कालात काव्यानेच प्रयोगक्षमतेवर कुरघोडी घेण्याचे दृश्य.

प्रयोगविज्ञानासंबंधी कालिदासाने काढलेले उद्गार या सदर्भात पुन्हा एकदा पाहायला हवेत. कालिदासाचे 'शाकुन्तल' रचून झाले आहे. नगमवळीचा प्रमुख, निर्माता आणि दिग्दर्शक असा सूत्रधार, नाटक पाहण्यासाठी जमलेली 'अभिरूपभूयिष्ठा पारपद' म्हणजे विद्वान आणि रसिक श्रोतृमंडळी हज्रात घेऊन नदीशी धोळतो आहे. तो म्हणतो, 'शिक्षा आणि प्रत्यक्ष अनुभव यांचे बळकट भाडवळ जवळ असूनही मला खात्री वाटत नाही. प्रयोगासंबंधीचे सर्व ज्ञान मला अवगत आहे पण या विद्वानांचे समाधान होईपर्यंत त्यांचे काय ?' या उद्गाराचा दुसरा एक अर्थ असा लावता येईल की सूत्रधाराची किंवा प्रयोगाच्या यशाबद्दल आहे. कालिदासाचे नाटक आपण प्रयोगात समर्थपणे मांडू शकतो की नाही याची भीती त्याच्या मनात आहे. म्हणजे ही किंवा किंवा भीती नाटकात काय हवे आणि काय नको यानद्दलची नवून नाट्याचा प्रयोग करताना अभिनयाचा दर्जा सांभाळून नाटककाराचा आशय प्रेक्षकांपर्यंत समर्थपणे पोचला जातो की नाही याबद्दलची आहे, नाटककाराच्या कलेची प्रयोगाची उंची मिळते की नाही याबद्दलची आहे, कालिदासासारख्याचे नाटक आपण आणि आपले नट यशस्वीपणे करून दाखवू की नाही याबद्दलची आहे. हे पाहिले म्हणजे संस्कृत नाट्यसूत्रीत तरी प्रयोगाचे विज्ञान आणि नाटककाराची वाढायी कला यांच्यात संघर्ष आला असेल असे वाटत नाही. उलट लेखकालाच अधिक महत्त्व दिल्याचे दिसते. मागे संस्कृत नाट्यसूत्रीच्या न्हासकालातील बट्टाईजोर लेखकाचा उल्लेख आला आहे. दुय्यम किंवा मामुली दर्जाच्या लेखकाची अशी बट्टाई प्रयोग करणाराना आणि पाहणाराना त्या काळी पचली, याचा एक अर्थ तरी असा करावा लागेल की वाङ्मयीन कारागिरीची मातवरी लोकना अधिक वाटत होती.

या पार्श्वभूमीवर मराठी नाटक कसे दिसेल ? मराठी रंगभूमीचा महत्त्वाचा

इतिहास हा प्रयोगशरणाचेच आहे असे म्हटले तर त्यात निपयास किंवा अनिष्ट होईल असे वाटू नये. नाटक रचायचे, पात्राची निर्मिती करावयाची, ती विशिष्ट व्यक्ती आणि नट डोळ्यासमोर ठेवून. हा प्रकार व्यावसायिक रंगभूमीवर अनेकदा पडलेला आहे. याशिवाय, निर्मात्याने किंवा दिग्दर्शकाने 'हे नको, ते गाला, हे उदळा' असा सहा नाटकाच्या लेखनाला देऊन हवे तसे वेतशीर नाटक करून घेण्याचा प्रकारही मराठी रंगभूमीच्या इतिहासात नवा नाही. श्री. नेटस यार्नी के देवलाना आलेला एक अनुभव नमूद केला आहे त्याची नाट तेजदी देतो. गंधर्वा नाटक मंडळीच्या चालकानी देवलाना सांगितले की, "नारायणराव यानंतर कोणत्याही नाटकात प्रामुख्याने दिवशील अशीच कामे करतील. तुम्ही नाटक लिहिले तर नारायणरावमाठी लिहिलेली भूमिका त्यांना आवडेल अशीच लिहिली द्याच ते काम करतील आणि भिन्न पोशाखात ते दिवना कामा नयेत" देवलानी अर्थात बाणेश्वरपणे उत्तर दिले की, "एकदा चडेल अटी सांभाळून पात्रांना रंग करण्यासारखे व एकाच पात्राला समोर ठेवून नाटक लिहिण्याचे मला काहीच कारण नाही. ज्याने आपले म्हणून हलके केले असेल तो तसे नाटक लिहील." देवलाना या तेजस्वी उत्तराने आनंद वाटला तरी देवलाना प्रतिभेला मराठी रंगभूमी यापुढे मुक्ती, प्रतिभा आणि शक्ती असूनही देवलानी त्यानंतर नाट्यरचना केली नाही, ही गोष्ट अधिक रत करण्यासारखी आहे. आज व्यावसायिक रंगभूमी निश्चित स्वरूपात नसल्यामुळे हा पवित्रा थोडा बदलला आहे. तरीही एकदर परिस्थिती फारशी वेगळी नाही. नाट्याच्या गुणवत्तेचा विचार करताना प्रयोगशरणाला किती शरण जावयाच आणि नाट्यातील साहित्याच्या कलेची किती वृद्ध राखण्याची या प्रश्नाचा निर्णय मराठी रंगभूमीला वेव्हारता घ्यावा लागणार आहे यात शका नाही.

या दृष्टीने प्रयोगाचे यश म्हणजे तरी काय, आणि नाट्यप्रयोगात प्रेक्षकाचे स्थान काणते या प्रश्नाचा विचारही अपरिहार्य आहे. मरताच्या नाट्यशास्त्रात^{१०} यासंबंधी काही मार्मिक विवेचन आहे ते लक्षात घेण्यासारखे आहे.

नाट्यप्रयोग करायचा तो प्रयोगाचे यश संपादन करण्यासाठी. प्रयोगाचे

निवा सिद्धी मानुषी आणि दैवी अशा दोन प्रकारची असते. 'मानुषी सिद्धी' म्हणजे प्रयोग चालू असताना प्रेक्षकांनी दिलेला प्रतिसाद, हशा, टाळ्या आणि इतर स्पष्ट प्रतिक्रिया या प्रयोगाची मानुषी सिद्धी दाखवितात. परंतु ज्या वेळी प्रयोगात भावदर्शनावर अधिक लक्ष दिलेले आहे, विविध अवस्थांचं योग्य प्रकटन झालेले आहे, प्रेक्ष्याहान कुठे आवाज नाही, गडगड-गोंधळ नाही, काही उत्पान घडलेला नाही, आणि प्रेक्ष्याह प्रेक्षकांनी फुटून गेले आहे, अशा वेळी जी प्रायोगिक सिद्धी असते ती 'दैवी सिद्धी' होय, असे भरताने म्हणले आहे.

प्रयोगात दोष उत्पन्न होतात. त्याला भरताने 'घात' हा शब्द वापरला आहे. म्हणजे हे दोष प्रयोगातील विघ्ने होत आग, धादळ, विनेचा तडाखा, प्रेक्ष्याहान साप निघणे वगैरे विघ्ने आली तर प्रयोग साहजिकच बंद पडेल. अशा विघ्नापुढे कोणाचे काही चालणार नाही, कारण या दैवी आपत्ती होत. परंतु काही वेळा प्रेक्षक उगीच आरडाओरडा करतात, आवाज काढतात, टाळ्या पिटतात, रगमचावर दोष, गवत, दगड फेकतात, असल्या प्रकारानी प्रयोगाचे यश दुषित होते. परंतु अशा दोषांना निवा घाताना भरताने 'शत्रूंनी केलेले घात' असे म्हणले आहे, हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. प्रयोगातील हे विघ्न मत्सर, द्वेष, पक्षपातीपणा, आणि विरुद्ध पक्षाने दिलेली लाच इत्यादी गोष्टीमुळे उत्पन्न होते असे भरताने रोखठोक सांगितले असून, प्राश्निकांनी म्हणजे प्रयोगाचे परीक्षण करणाऱ्या विद्वानांनी अशा गोष्टींवर प्रयोगाचे यश मापू नये असा स्पष्ट उपदेशही केला आहे. तेव्हा प्रयोगातील खरा 'घात' हा नटाच्या कट्टनच होत असतो असे भरताच्या म्हणण्याप्रमाणे दिसते. कृत्रिम अभिनय, चुकीच्या हालचाली, अयोग्य भूमिका, स्मृतिनाश (भाषण विसरणे), सवादात स्वतःची वाक्ये घालणे, मुसुट खाली पडणे. इत्यादी दोष हे नटाचे आम कुन दोष आहेत. प्रयोगाच्या यशार आणि प्राश्निकांच्या परीक्षणावर या दोषांचा परिणाम झाल्याशिवाय राहणार नाही किन्हुना, प्रयोगाचे यश ठरविताना प्राश्निकांनी या आत्मकृत दोषांचीच नांद काळजीपूर्वक करायला हवी असे भरत म्हणतो.

भरताचे हे विवेचन पाहिले म्हणजे नाट्यप्रयोगात अवश्य असलेल्या प्रेक्षकाचे निश्चित स्थान कोणते ते समजून येते. प्रेक्षक हा रसिक आहे, आणि रसिकपणे त्याने कोणत्याही नाट्यप्रयोगाचा आस्वाद घ्यावयास हवा, ही प्रेक्षकानेहिल्ली भरताची भूमिका आहे. प्रेक्षक हा एकसारखा नसतो याची स्पष्ट जाणीव भरताला आहे. वय, शिक्षण, समृद्धी यांनी प्रेक्षकाच्या दर्जात फरक पडतो आणि नाट्यप्रयोगातील त्याचा प्रतिसाद बदलतो. त्यामुळे नाट्य प्रयोगात कोणत्या काय आवडेल हे सांगता येणे कठीण आहे. पणु भिन्न रूचांच्या प्रेक्षकाचे समाधान करण्याचे सामर्थ्य नाट्यकलेत आहे हा विश्वास जसा एकीकडे आहे, आणि प्रयोगाचे यत्न शेजरी प्रेक्षकाच्या प्रतिसादावर अवलंबून आहे हेहि जसे स्पष्ट, तसेच दुसराकडे प्रयोग पाहणाऱ्या प्रेक्षकाकडूनही भरताच्या काही अपेक्षा आहेत असे नाट्यशास्त्रावरून दिसून येते. प्रेक्षकाचा प्रतिसाद कसा असावा याचे सूचन वर आले आहे त्यापुढे जाऊन भरत असे मागतो की, 'चारित्र्यसंपन्न, ज्ञान वृत्तीचे, ज्ञानी, यश आणि सद्गुण यांच्या-विषयी प्रेम असलेले, मध्यस्थ म्हणजे फखात न करणारे, छात्रछत्रपत आणि मोह यांना बळी न पडणारे, नाट्याच्या सहा अंगांचे संपूर्ण ज्ञान असलेले' असे लोक .. आदर्श प्रेक्षक होत. नाट्यप्रयोगावर मत देण्याचा अधिकार त्यांना आहे. ते प्राश्निक किंवा परीक्षक होण्याला योग्य होत. इतरांच्या अंगी येश्चरी योग्यता नमली तर, 'जे अव्यग्र मनाने प्रयोग पाहू शकतो, प्रामाणिक आहे, ऊहापोह करण्याइतरी कुशलता ज्याच्या अंगी आहे, जो दोष ओळखू शकतो आणि गुणाची ज्याला चहा आहे, प्रयोगात सजोप होण्यासारखे जे आहे त्याने ज्याला सतोष होतो, शोक आणि दैन्य याच्या रंगभूमीवरील दर्शनाने ज्याला शोक आणि दैन्य याची भावना होते, त्याला नाट्याचा प्रेक्षक म्हणावे', असे भरताचे म्हणणे आहे. हे विशेष एकाच प्रेक्षकाच्या अंगी असणे नेहमीच शक्य नाही. जाणून घ्याव्यात अशा गोष्टी तर अनेक आहेत. सर्व गोष्टींचे संपूर्ण ज्ञान मिळव्यायला मनुष्याला आयुष्य पुरावयाचे नाही. प्रेक्षा गृहात येणारा प्रेक्षक विविध थरावरचा असतो. जे उत्तम लोकाना आवडेल ते निरुप रूचांच्या लोकाना आवडण्याची शक्यता नाही. अर्गी ही वस्तुस्थिती

आहे. कोणाला काय आवडेल यासम्वधीची भरताची कल्पना मागे सांगितलीच आहे. अशा परिस्थितीत प्रेक्षकाच्या पातळीला नाटककाराने आणि प्रयोग करणारानी यावे, असा भरताचा उपदेश नाही. तर भरत प्रेक्षकालाच असा सल्ला देतो की आपले ज्ञान, सुरुती, धदा, आचारविचार इत्यादींशी अनुरूप असे जेवढे नाट्यप्रयोगात आहे तेवढ्याचा तरी आस्वाद घ्यावा । ११

नाट्यप्रयोग आणि प्रेक्षक यासम्वधी भरताचे विचार सविस्तर सांगण्याची जरूरा आजच्या परिस्थितीत आहे असे वाटल्यावरून येवढा प्रपच केला. या विवेचनावरून, दोन निष्कर्ष निघतात 'प्रेक्षकाना जे हवे असते ते आम्ही देतो' असे म्हणणारानी जरा अतर्मुग्न होऊन पुन्हा विचार करावयास हवा नाट्य प्रयोगाधीन आहे यात शका नाही. पण त्यासाठी नाट्याला प्रयोगाच्या घंटीस धरले पाहिजे असे नाही. म्हणजे प्रयोगाची निकड, तत्र किंवा इतर प्रयोगाचे उद्देश साधण्यासाठी नाट्यातील वाङ्मयीन मूल्याची उपेक्षा करावयाची गरज नाही. अमिजात संस्कृत नाट्याने प्रयोगविज्ञान आणि नाट्याची वाङ्मयी कला याचा तोंड साभाळला. कालिदासासारख्या लेखकांनी जे आवाहन केले ते विद्वानांच्या म्हणजे सुज्ञांग प्रेक्षकांच्या संतोषाला संस्कृत नाट्याने प्रयोग-विज्ञान आणि नाटककाराची साहित्यिक कला प्रेक्षकांच्या पातळीला आली नाही, प्रेक्षकांची रुची संपन्न करण्याचा तिने प्रयत्न केला. दुसरी गोष्ट अशी की नाट्यप्रयोगाच्या यशाची शेवटची कसोटी म्हणजे प्रेक्षक. म्हणूनच भरताने, प्रेक्षक कसा असावा, यासम्वधीच्या काही अपेक्षा व्यक्त केल्या आहेत आजच्या मराठी रंगभूमीच्या परिस्थितीत नाटककार आणि नाट्यप्रयोग सादर करणारे जर स्वतः शी प्रामाणिक असतील तर मग आजच्या प्रेक्षकासम्वधी अधिक विचार करावयाला हवा आणि हा प्रेक्षक 'रमिक' आहे की चुसताच 'सिक्' आहे याचे उत्तर शोधून काढायला हवे.

[९]

नाट्यरचनेची कला आणि प्रयोगाचे शास्त्र यासंबंधीची जी जी मूल्ये संस्कृत नाट्यसूत्रीत निर्माण झाली आणि त्याच्या अनुषंगाने नाट्यकार, नट, निर्माता किंवा दिग्दर्शक (म्हणजे सूत्रधार) आणि प्रेक्षक यांच्यामदल जे विचार प्रकट झाले आहेत ते सर्व लक्षात घेता, संस्कृत नाट्याने केवळ प्रयोगजन्य तात्कालिक आनंदापेक्षा आणि करमणुकीपेक्षा काही अधिक अपेक्षा नाट्यातून नाट्यगलेली होती असे मान्य करावे लागते.

संस्कृत नाट्यकारांनी आपली नाट्य रचली ती प्रयोगविज्ञान दृष्ट्या घेऊन, पण नाट्य ही एक थोर बाझरीन कलाही आहे ही बाणीव नाट्यगून. साहित्याच्या सर्व उन्धामध्ये नाट्य हा अदम्य पण म्हणूनच श्रेष्ठ बन्ध आहे असे प्राचीन कदाचित् मानीत होते ' काव्येषु नाटकं रम्यम् ' हा अभिप्राय या जाणिवेनून स्फुरला आहे.

नाट्याचे बाझरीन रूप आपल्या केलेने सामाज्याचे येवढेच अभिज्ञात नाट्यकारांनी केले नाही. भवभूतीसारख्या लेखकाला विविध रसाचे प्रगाढ दर्शन, प्रगयाच्या साहचर्यात प्रकट होणारे साहस, विविध प्रसंगानी खुललेली कथा आणि मापेचा विदग्ध शैली ही उत्तम नाट्यरचनेची सामग्री होय असे एका वेळी वाटले होते. पण ' उत्तररामचरित ' लिहिताना ' बाणी ही आम्याची अमृतकला होय ' याची जाणीव त्याला झाली. जीवनाचे रसपूर्ण आणि संपन्न दर्शन, येवढेच नाट्याला साधावयाचे असते असे नाही, तर त्रैलोक्यातील लोकवृत्ताच्या माग जीवनाचा जो गूढ आशय दडलेला आहे तो नाट्यप्रतिभेने शोधून काढणे, हे नाट्याचे पर कर्तव्य आहे ही जाणीव श्रेष्ठ नाट्यकारांना असल्याचे निश्चित दिसते.

चारुदत्त आणि वसन्तसेना यांच्या जीवनाची कहाणी रंगविताना शूद्रकाने जीवनाचा विचित्र गेळ तर दाखविलाच, पण नियती मनुष्यजीवनाशी कसा खेळ खेळते हेही दाखविले. वेद्यामुलात जन्मलेली वसन्तसेना सम्य जीवनात येण्यासाठी धडपडत होती आणि सामाजिक बंधनाची क्षणभंगुर तिने चारुदत्तावर एकनिष्ठ भावाने प्रेम केले. पण वेद्या म्हणजे रस्त्याच्या कुडेली उगवलेली वेल

असे समजणाऱ्या समाजाने तिचा छळ केला. येवढेच नव्हे तर विचाराला प्रेमासाठी प्राणाला मुकण्याची वेळ आली अशेल, औदार्याने वाकलेल्या चारुन्ताळा, जिच्या प्रेमाला साद दिल्या त्या स्त्रीचा रून केल्याचा आरोप माथी घेऊन वध्यभूमीचा मार्ग चालायला लागला. रोल विहिरीवर बसविलेले रद्दा गाडगे सारखे फिरत असते तळाला भिडलेली गाडगी पाण्याने भरतात, ऊर्ध्व गतीने रिकामी होतात, पुन्हा भरतात, पुन्हा रिकामी होतात नियतीच्या चक्राने देखील भरलेले जीवन घन्घेत रिते होते आणि तेवढे भाग्य असले तरच रिते जीवन पुन्हा मरू लागते. आपल्या प्रणयस्थेत जीवनाचा हा आशय शूद्रकाला दिसला.

विशाखन्ताने मौर्य इतिहासाचा आधार घेऊन कौटिल्याचे राजकारण आपल्या नाटकात रंगविले. कौटिल्याची नीती कुटिल आहे, निष्ठुर आहे, साध्यापुढे साधनाचा विचार करणारी नाही. पण यावरून कौटिल्य हा युद्धपिपासू आणि सत्तेचा लोभ होता असा निष्कर्ष काढला तर तो निरालस चुर्चुचा ठरतो. अपमानाचा सूड घेण्याच्या बुद्धीने कौटिल्य पेन्हा होता हे खरे पण त्याच्या राजकीय डावपेचाचा आणि राजनीतीचा उद्देश चंद्रगुप्ताचे साम्राज्य स्थिर करून, ज्या नदाचा त्याने विभवस केला त्या नदाचा कुशल अनुभवी आणि राजनीतिज्ञ अमाल्य राक्षस चंद्रगुप्ताचे अमात्यपद स्वीकारील हे साधायचा होता. स्वार्थाचा स्पर्शन झालेली अफाट बुद्धी हे कौटिल्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचे सार आहे. येवढा प्रत्यक्ष आणि घातगत कौटिल्याने केला तो एका विशेष तत्वाने. साम्राज्याचा पाया मजबूत झाला नाही तर मुबत्ता येणार नाही. आणि मग शात, प्रामाणिक जीवन जगून व्यक्तिविकास साधू इच्छिणाऱ्या मानवसमाजाला धडपणे जगता येणे कठीण होऊन बसेल. या मुबत्तेचे आणि शाततेचे मोल एखाद्या वेळी युद्धाने, घातपाताने यावे लागले तर त्याला इलाज नाही. पण कोठल्याही परिस्थितीत युद्ध हे साध्य नगून साधन आहे. युद्धाने शान्ती स्थिर करता आली नाही तर तो राजनीतीचा उघड पराभव होय. सत्तेची सफलता शेवटी सुख, सरक्षण आणि व्यक्तिस्वातंत्र्याची शाश्वती यातच आहे. मुद्राराक्षस नाटकाचा संदेश असा आहे.

प्रणयाचे चित्रण सस्त्र नाटकात इतके आहे की दुसरा प्रिय नाटककाराना कधी मुचला नाही की काय असे वाटावे. पण हे चित्रण करतानाही भाग, कालिदास, भवभूतीसारख्या नाटककारांनी प्रेमाचे मार्मिक आणि गाढ तत्वज्ञान प्रकट केले आहे, हेही आपण गिबरू नये. ही नाटके नुसत्या प्रणयचेष्टा वर्णन करणारी नाटके नाहीत. प्रणयभावनेला जीवनात ले अथे आहे त्याचा शोध तात्त्विक विचाराने घेण्याचा प्रयत्न या नाटककारांनी केला आहे. ज्याचे वर्णन मी 'पुनर्मौलनाची नाटके' म्हणून पूर्वी केले आणि जी सस्त्र साहित्यातील उत्कृष्ट नाटके म्हणून गगली जातात त्या नाटकात तर आणखी एक अनपेक्षित सामाजिक आशय गोवलेला आहे. या बहुतेक नाटकात जी समाजरचना अभिप्रेत आहे ती पुरुषप्रधान मनुकीची. समाजत पुरुषाचे स्थान अग्रमार्गी होते. पतिव्रतीच्या गाढ नात्यात स्त्री ही, अत्र म्हणतो त्याप्रमाणे, 'गृहिणी सन्निध. सती मिय.' अशी अमली तरी समाजत तिचे स्थान दृश्यमान होते. पुरुषाला अनेक भार्या करण्याचा अधिकार समाजाने दिलेला होता. सस्कृत नाटकातल्या राजाना आणि नायकांनाच अनेक रायका करण्याचा पोक होता अशी कल्पना करून घेण्याचे कारण नाही. 'शानुन्तल' नाटकात दुष्यन्ताच्या राज्यातील धनमित्र नायाच्या एका व्यापाऱ्याची हरीकत लागी आहे. समुद्रावर वादळ होऊन हा व्यापारी ज्वानत मृत्युमुखी पडतो आणि त्याला पोशी पुरुषवारस नमल्यामुळे त्याची मयची तत्कालीन कायदाप्रमाणे गगन्या राजिन्यात जना व्हायची असते. दुष्यन्तापुढे या प्रकरणाचे कागदपत्र येतात तेहा धनमित्राची मयची सरकारद्वारा करण्यापुढी येण्यास लागली पण गमती आहे की काय याची चौकशी करायला गातात. या संदर्भात

शिवाय स्त्रीवर संपूर्ण अधिकार त्याला बहाल करण्यात आला होता. ही परिस्थिती वास्तव असल्याने संस्कृत नाट्यकारांना टाळता आली नाही. शकुन्तलेला सामरी पाठवितांना कण्व उपदेश करतो तो, "बडीलघान्याची सेवा कर; सवतीशी सप्रीच्या जिह्वाज्याने वाग; पतीने अवमान केला तरी रागाने त्याच्या उत्पन्न झुज नकोस!" या शब्दात दुष्यन्ताच्या आचरणाची संज्ञा येऊन कण्वशिष्य शार्ङ्गरय दुष्यन्ताला तोंडावर चार शब्द मुनवायला कमी करत नाही. पण शकुन्तलेचा विवाह दुष्यन्ताशी झाला असे सिद्ध करणे जेव्हा अशक्य होते तेव्हा, "ही तुझी पत्नी. हिला घरात घे निवा टाकून दे. बायकोचे घाटे तू करण्याचा अनिश्चय अधिकार नसल्याला मिळालेला आहे घरा!" येवढेच म्हणण्याशिवाय त्याला रायतर उरत नाही. शकुन्तला दीन होऊन माहेरी परत लागते; शृङ्ग गीतमीचे अंत करणारी तुटते; पण शार्ङ्गरय स्वनाकून शकुन्तलेला म्हणतो, "तू जर पाप केले असेल तर कण्वाच्या आश्रमात तुला जागा नाही पण तुला जर आपराध शुद्धतेची खात्री असली तर पतीच्या घरात दासी म्हणून राहण्यातही तुला कमीपणा घाटण्याचे कारण नाही" तत्कालीन समाजातील स्त्रीची स्थिती अशी होती या निष्पत्तीला याचा फोडण्याचे कार्य मस्कृत नाट्यकारांनी केले याचे महत्त्व आज तरी लोळले पाहिजे.

या समाजरचनेत पुण्याची अटवण एका पैगड्याचे प्रकारे होई. अनेक न्रियाशी लग्न लावणारा पुरुष हा पैगड मुलाच्या माग लागलेला आहे, मधुर-शृतीचा आहे, असा आरोप कोणीही त्याच्यावर करायला अशी परिस्थिती होती. दुष्यन्तावर हणदिनेने केलेला आरोप ह्यातच पडला म्हणजे या गोष्टीचे प्रथम येते. स्त्रीप्रमाणे अनेक न्रियाशी लग्न लावल्यावरही पुरुषाचे मन एकच स्त्रीवर निगम्याने जडते आणि मग बाकीच्या न्रियांचे मन दुगट नवे म्हणून त्याला पैगड दाखविणे लागते, असे होणे बाकी अशक्य नाही. परंतु हे प्रकरण मान्य करायला कोण तयार होईल? माग-कार्त्तिकामाराच्या नाट्यकारांनी नायकांचे विद्वान या दृष्टीने का केले त्याचे मम आणि त्यांनी यांचे. समाजाच्या पागाड आणि निमोर्षी व्यवहाराचे शिष्टाने केले कठीन आहे त्या मानिक शब्दाचा आश्रयकार पाहण्यात तरी खासा असा हा प्रयत्न आहे.

परन्तु पुरुषापेक्षा स्त्रीची स्थिती अधिा केविल्याची होती. तिला काव्यात तरा अधिक न्याय (Poetic Justice) मिळण्याची आवश्यकता होती. प्रणयमीळनाच्या नाटकात ससृृत नाट्यकारांनी स्त्रीला हा न्याय मिळवून दिला असे मला वाटते. दुष्यन्ताने शकुन्तलेचा अवेहेर केला तो सृतिनाशामुळे. अर्थात या अवेहेराचे आणि विरहाचे एकात्री दुःख शकुन्तलेला भोगावे लागले ते खगलेच या विरहानंतर शकुन्तला आणि दुष्यन्त याची पुन्हा भेट झाली अमती आणि दुष्यन्ताने औदार्य दाखवून शकुन्तलेचा स्वीकार केला असता तर त्यात कायही आले नसते आणि न्यायही उरला नसता. स्त्री हृदयाचे ररे समाधान होण्यासाठी पतीच्या असहिल प्रेमाची ग्वाही तिला मिळायला पाहिजे. प्रेमाच्या राज्यातच स्त्री पुरुषाच्या बरोबराची आहे, पतिपत्नाचे ररे अडैत आहे. पतिहृदयाची अशी ग्वाही स्त्रीला मिळायची म्हणून विरहावस्थेतील पुरुषाचे दुःख, ररेररे दुःख, तिला दिखत आले पाहिजे, आणि त्या आत अनुभवाच्या उमाळ्यातून प्रेमाचा उद्गार उमळून आला पाहिजे. 'शकुन्तला'च्या महाव्या अकात दुष्यन्ताचे दुःख कालिदासाने रगविले त्याचा कलेच्या सदमात हा अथ आहे. कालिदासाने कलेच्या दृष्टीने आणगी एक गोष्ट रली सातव्या अकात पतिवर्तीची जेव्हा भेट होते तेव्हा दुष्यन्त शकुन्तलेला सब समजावून सागतो निची क्षमा मागून अंतरा तिच्या पाया पडतो, आणि अवेहेराच्या क्षणी शकुन्तलेच्या नेसात जो अधू तरळला तो भावा आपल्या हाताने पुसतो. या दृश्यात नाट्य आहे, काव्य आहे, हृदयमील नाचे गूढ आणि नाजूक मुन आहे. आणि यात न्यायही आहे. येरव्ही एकात्रा पुरुषाने, त्यातून सम्राटाने, पत्नीच्या पाया पडाने आणि आपण वस्तुत निरपराध असताही तिची क्षमा मागावी, हा प्रमग तत्कालीन समाजरचनेत घडणे अशक्यच होते

परन्तु 'शकुन्तला'ची रचना करताना कालिदासाचे हान नाथले गले होते. दुष्यन्ताचे दुःख आणि हृदयाच्या मथनानून निराडेले प्रेमाद्वार प्रत्युत ऐक याचे भाग्य शकुन्तलेला लाभले नाही. आपल्या आईची मर्ती साजसृती हिने त्वन पाहून जे मागिले तेवढ्यावरच शकुन्तलेला समाधान मानावे लागले

‘विक्रमोर्वशीय’ नाटकात प्रेमविवाहाची उत्कृष्टता इतकी नाही, तरा रत्नेमध्ये परिणत झालेल्या उर्वशीला पुरुरव्याचे दुष्ट प्रयत्न पाहायला मिळाले आहे. ‘शाकुन्तला’च्या रचनापथात कालिदासाला हे साधता आले नाही म्हणून तर सातत्या अज्ञातली भेग त्याने वर सांगितल्याप्रमाणे वर्णिली असेल का ?

मान आणि भरभूती याच्या नाटकाचा मूळ असा होता की पतीच्या शोकांना आणि शाश्वत प्रेमाच्या आवाउनाला पत्नी साक्ष राहू शकू. वासवदत्तेने उदयनाच्या प्रेमासाठी विरह पत्करला, अश्वत्थामाची फारला निचे दुर्दैव जमने की उदयनाचा दुसरा विवाह निळा छोट्यानी पाहावा लागला, या विवाहाची माला स्वतःच्या हातांनी तिला मुरून घावी लागली. उदयनाचे राज्य परत मिळाले म्हणून रचलेल्या राजकीय कारस्थानात तिने खुपीने आपला बाग उचलला, पण या स्वाध्यागाची किंमत तिला घावी लागली ती सहन न करता येण्यासारखी म्हणून भावाने अशी कलात्मक नाट्यरचना केली की वासवदत्तेला आरल्या अश्वत्थामाचा आश्वासन मिळाले आणि उदयनाच्या अग्रदूत प्रेमाची ग्वाही पण प्रयत्न मिळाली. पहिल्या अज्ञातील ब्रह्मचाऱ्याच्या निवेदनात उदयनाचे दुष्ट तिला ऐकून समजते चौथ्या अज्ञातील प्रमदवनाच्या दृश्यात, उदयनाला पद्माननी बद्दल अनिश्चय आदर जमला तरा वासवदत्तेच्या पाशी बांधलेले त्याचे मन पद्मावती आदू शकणार नाही, ही उदयनाची कसुमी निळा प्रयत्नच ऐकायला मिळते. ‘वासवदत्ता अग्नीत जडून मृत झाली तरा उदयनाच्या प्रमाने निळा अमेर नले आहे’ या ब्रह्मचाऱ्याच्या अवलोकनाचा पडोळा वासवदत्तेला प्रयात येतो हे जमे निचे भाग्य तमे स्त्रीदृष्ट्याला न्याय करणाऱ्या मनाच्या कान्ते निदर्शनही

पतिव्रतीच्या प्रेमाचे हे नटन कलात्मक रीतीने व्यक्त करण्याची संधी भरभूतीला अधिक मुल्यमतेने मिळाली. मुद्देवान राम हा एकनाक त्यामुळे मन राने तिला वेष्टल्याच्या माननेन चकल्याचा आचार रामावर हास्याची करी शक्यता नव्हती. परंतु राम गीतेच्या प्रमाणाप्रभ मोठा योग्या मरणाचा आहे पय्यासाठी का होईना, रामाने गीतेचा त्याग घाला तो शत्रुतुल्य रामाने गीतला रिश्वतात घेऊन मार मागितले अशा तर हे धार्यागणे दुष्ट

सीतने कर्णव्यनुडीने, थोड्या अभिमानाने मोगले असते 'प्रजानुरजनासाठी जमर पडगी तर मी जानकीचाही त्याग करीन' असे, वसिष्ठमदेश ऐकून, रामाने जे उद्गार काढले त्यांनी सीता विचकरी नाही. उल्टे रामाच्या ध्येयवादित्वाचे तिने उर भरून अभिनदन केले. परंतु यनात सोडून देताना रामाने काही सांगिते नाही...त्याने सीतेच्या विरहदुःखाला परित्यागाचे शल्य चिरले. काही न सांगतासरून आपल्या पतीने आपला त्याग करावा या अपमानाने आणि त्याने सीतेच्या दुःखाला सीमा ठरली नाही. रामाच्या वर्तनाचा अर्थ तिने काय करावा ? रामाचे प्रेम आढले ? का सीता रामाच्या प्रेमाला कमी पडली, हीन ठरली ? सीतेचे दुःख हे असे दारुण आहे आणि रामाचे दुःखही दारुण आहे. कारण सीतेमूढकी लोभनिद्रा निल मागण्याचे धैर्य रामाला झाले नाही ते निष्ठाविषयीच्या असीम प्रेमानुतेच. कसे संजणार ? जिच्यावर जीवापलीकडे प्रेम केले निद्रा लोकांनी काढलेले अनिष्ट उद्गार कसे सांगणार ? नाट्यदृष्ट्या आणि काव्यदृष्ट्या असे उलट आणि नितोद दड निर्माण करून मयभूतीने सीतेला न्याय देण्यासाठी पुन्हा आवर्ग करून पणाला लावली. त्याने रामाला धारेवर धरले. रामाच्या स्वतःच्या उद्गारात तो आपली जी निर्मल्यता करून घेतो ती गरंगर अनिष्टय करून आहे. पण मयभूतीने पंचवटीतल्या भेटीचा अनदे-
खित प्रसंग नव्याने निर्माण करून, वागतीचे पात्र नव्याने कल्पून, तिच्या मुगाने रामाला त्याच्या वर्तनाचा जात्र द्यायला लावले आहे. वागतीच्या निष्ठुर प्रभाना उचल देताना सीतात्यागाचे गारे स्पष्टीकरण राम करतो. सीता या वेळी प्रयत्न होऊन आहे हे भाग्य निल मिळणे काव्यन्यायाच्या दृष्टीने आवश्यक होतं. सीतेला परित्यागाचे कारण समजते. आणि लोकांच्या मनाशी राम सहमत नाही हेही कळते. आश्वासनाची पराकीटी म्हणजे धार्मिक कर्तव्याच्या परिष्कारासाठी मुळा रामाने दुसरी पत्नी केली नाही, सीतेचीच सुपूर्णप्रतिमा निर्जारी घेतली, हे रामाचे वचन. स्त्रीहृदयाला येथे आश्वासन मिळाल्यावर विरह भोगायगर्हा घट याचे : प्रेमाच्या अदृष्टाचे सामर्थ्य हाणे मोठे आहे !

कांणत्याही माहित्याप्रमाणे नाटकाच्या मध्ये जीवनाचा गूढ आशय व्यक्त करण्याचे सामर्थ्य आहे. नाटक प्रयोगविज्ञानाच्या उभारल्यावरच जर अदृष्टाकडे

तर आशयाची ही संपत्ती त्याच्या हाती लागणे कठीण आहे. जगातील थोर नाटकांचा इतिहास पाहिला तर हेच दिसून येते की ज्या नाटकानी रंगमंचाची रेखा ओलाडली आणि वाङ्मयीन कलेने जीवनाच्या गूढ आणि गाढ आशयाची प्रकाशभाषा उच्चारली तीच नाटके अमर झाली.

संस्कृत नाटयाने नाट्यकलेबद्दल जी अपेक्षा बाळगली तिचे पडनाद इतरत्रहि ऐकू येताल. उदाहरणार्थ, चेम्बोव्ह म्हणतो : १३

“ The Theatre is a serpent that sucks your blood
Until the writer has conquered the playwright in you
I shall harass you and curse your plays ”

आपल्या नेहमीच्या सडेतोड पद्धतीप्रमाणे बर्नार्ड शॉने १४ असे उद्गार काढले आहेत की—

“ The writing of practicable stage plays does not
present an infinite scope to human talent, and the
playwrights who magnify its difficulties are humbugs

I defy anyone to prove that the great epoch
makers in fine art have ever owed their position to
their technical skill It is the philosophy, the
outlook on life, that changes, not the craft of the
playwright ”

संस्कालिक कर्मणुरीपेक्षा आणि प्रायोगिक यद्याचा व्यापार करण्यापेक्षा नाट्यकलेला काही अधिक ध्येय आहे, अधिक उद्दिष्ट आहे, अशी अद्या आधुनिक नाट्याचा जनक हम्ब्रेन याच्या नाटकात स्पष्टपणे दिसून येते. ब्रॅन्डिश् बार्बर १५ म्हणतो :

“ He [the Dramatist] must plead for the drama
as something more than casual entertainment, as an
art worthy to rank with other fine arts, and as having
its spiritual functions too ”

[१०]

आज संस्कृत रंगभूमी नाही. संस्कृत नाटके मागे पटन हजार वर्षांचा काळ तरी लोटलेला आहे. अशा स्थितीत संस्कृत नाट्याचे हे अवलोकन ऐतिहासिक अभ्यासाचा, एक न टाळता येण्यासारखा, भाग म्हणून कोणाला महत्त्वाचे वाटले तरी मराठी रंगभूमीला त्याचा काय उपयोग आहे असा एक प्रश्न मनात येणे सारमाविक आहे. या प्रश्नाचे उत्तर दोन तऱ्हेने देता यावे.

युरोपिय नाटकांच्या जमान्यात आणि आरभी अनेक संस्कृत नाटकांची मराठी भाषातरे झाली आणि त्यांचे मराठी रंगभूमीवर प्रयोग झाले पण ही संस्कृत नाट्याची परंपरा मराठी रंगभूमीवर कधी रुजली नाही. 'शाकुन्तल' किंवा 'मृच्छकटिक' यासारखे एखादे नाटक अजूनही क्वचित् प्रयोगात आले तरी मराठी रंगभूमीने एकदरीत जी धाव घेतली ती नेक्सरिअर, मोलिएर यांच्या सुप्रदायाकडे आणि पाश्चात्य नाटकाकडे संस्कृत नाट्याची काही प्रायोगिक अंगे आणि मनेत मराठी नाटकात दीर्घकाल रंगळत राहिले तरी मराठी रंगभूमी संस्कृत नाट्याशी जरा फटकुनच राहिली असे म्हटले तर ते चूक होणार नाही. या परिस्थितीत संस्कृत नाटके पुन्हा मराठी रंगभूमीवर आणता येनीय नाही याचा विचार होणे आवश्यक आहे. व्यावसायिक दृष्टीने नाही, तर अतिशय नाट्याचा प्राचीन आदर्श (Classical Drama) म्हणून संस्कृत नाट्याचे प्रत्यक्ष प्रयोग रचना, तत्त्व आणि उद्दिष्ट यांच्या अध्ययनासाठी आदर्श साध्या हारकन नसावी. नाट्याचा अभ्यास करणाऱ्या अनेकजण विद्याशास्त्री 'मृच्छकटिक' नाटकातल्या अक वसुनिष्यासाठी द्विद वगैः 'मृच्छकटिक'चा

तर आशयाची ही संपत्ती त्याच्या हाती रागणे कठीण आहे जगानील योर नाटकाचा इतिहास पाहिला तर हेच दिसून येते की ज्या नाटकानी रागमचाची रेखा ओलाडली आणि वाङ्मयीन कलेने जीवनाच्या गूढ आणि गाढ आशयाची प्रकाशभाषा उच्चारली तीच नाटके अमर झाली.

संस्कृत नाटयाने नाट्यरुलेबद्दल जी अपेक्षा वाळगली तिचे पडमाद इतरांहि ऐकू येतील उदाहरणार्थ, चेम्सॉव्ह म्हणतो : १३

“ *The Theatre is a serpent that sucks your blood
Until the writer has conquered the playwright in you
I shall harass you and curse your plays* ”

आपल्या नेहमीच्या सडेतोड पद्धतीप्रमाणे बर्नार्ड शॉने^{१४} असे उद्गार काढले आहेत ना—

“ *The writing of practicable stage plays does not
present an infinite scope to human talent, and the
playwrights who magnify its difficulties are humbugs*

*I defy anyone to prove that the great epoch
makers in fine art have ever owed their position to
their technical skill It is the philosophy, the
outlook on life, that changes, not the craft of the
playwright* ”

तात्त्विक करमगुरूपेक्षा आणि प्रायोगिक यशाचा व्यापार करण्यापेक्षा नाट्यकलेला कारी अधिक घ्येय आहे, अधिक उद्दिष्ट आहे, अशी धडा आधुनिक नाट्याचा जनक श्वेमेन याच्या नाटकान स्वरूपणे दिसून येते बर्नार्ड शॉने^{१५} म्हणतो :

[१०]

आज संस्कृत रंगभूमी नाही. संस्कृत नाटके मागे पडून हजार वर्षांचा काळ रा छोटेल्या आहे. अशा स्थितीत संस्कृत नाट्यांचे हे अवलोकन ऐतिहासिक अभ्यासाचा, एक न टाळता येण्यासारखा, माग म्हणून कोणाला महत्त्वाचे पाटले तरी मराठी रंगभूमीला त्याचा काय उपयोग आहे असा एक प्रश्न मनाने येण्यासारखा आहे. या प्रश्नाचे उत्तर दोन तऱ्हेने देता यावे.

दुसऱ्या नाटकाच्या उमान्यात आणि आरम्भी अनेक संस्कृत नाटकांची मराठी मागाने झाली आणि त्यांचे मराठी रंगभूमीवर प्रयोग झाले पण ही संस्कृत नाट्यांची परंपरा मराठी रंगभूमीवर कधी रुजू झाली नाही. 'शाकुन्तल' किंवा 'मृच्छकटिक' यासारखे प्रगाढे नाटक अजूनही क्वचित प्रयोगात आले तरी मराठी रंगभूमीने एकदरीत जी धाव घेतली ती टॅक्सासिअर, मोल्थिएर यांच्या सप्रदायाकडे आणि पाश्चात्य नाटकाकडे संस्कृत नाट्यांची काही प्रायोगिक अंग आणि सधेत मराठी नाटकात कोणताही रेखाळ राहिले तर मराठी रंगभूमी संस्कृत नाट्याशी जरा फटकुनच राहिली असे म्हणले तर ते चूक होणार नाही. या पारिस्थितीत संस्कृत नाटके पुन्हा मराठी रंगभूमीवर आणता येतील, की नाही याचा विचार होणे आवश्यक आहे. व्यावसायिक दृष्टीने नाही, तर अभिज्ञान नाट्याचा प्राचीन आदर्श (Classical Drama) म्हणून संस्कृत नाट्यांचे प्रयत्न प्रयोग रचना, तंत्र आणि लक्ष्य यांच्या अध्ययनासाठी आम्ही व्हाव-यावा हेरकत नसावी. नाट्याचा अभ्यास करणाऱ्या अमेरिकन विद्वानांनी 'मृच्छकटिक' नाटकातून अक बसविण्यासाठी निद्द करावी; 'सप्रदायप्रस्ता'चा भारतीय वेपभूषणहित प्रयोग उतवावा^{१६}; आणि मराठी रंगभूमीने मात्र घरात या नवी असलेल्या वृद्ध आजीकडे पाह्यावे तसे संस्कृत नाट्याकडे पाह्यावे आणि त्यांच्या अन्विष्टांची टंगडही घेऊ नये हा विरोध नुसता नोचर नाही, धातक आहे.

संस्कृत नाट्यानील रंगमंचावरील प्रयोगाकडेही जसे तितके लक्ष गेलेले दिसत नाही. टॅक्सासि विन्यम्या नाटकाचे मराठी रूपांतर करून रंगभूमीवर

पारदर्शक सेट माडल्यावर काहीनरी अपूर्ण दृश्ययोजना केल्याचा गवगवा झाला. त्या वेळी राजगोखलांच्या 'विद्वत्शालमन्त्रिणा' नाटकात स्फटिकाची भित्ति अति प्रेक्षक कथावस्तूच्या विकासातील तो एक दुवा आहे याची कल्पना आली नाही. स्वप्नाचे किंवा भासविनाचे दृश्यीकरण हा रंगभूमीवर अभिनय तंत्रप्रयोग म्हणून अलीकडे गाजला. कलाच्या अर्थमिनाचे किंवा सहाप्रवाहाचे दृश्य नाटकात किती करताना भासते 'नालचरित' नाटकात असेच दृश्यीकरण केले आहे हे कितीज्ञानाचा टाऊक होते ! संस्कृत रंगभूमीच्या तुटपुंज्या माधनानी ही दृश्य कल्पना नाकार होत अमतील हा प्रश्न बाजूला ठेवला तरी नाट्यलेखनातील हे तंत्रप्रयोग दुर्लभित करण्यासारखे राहिले नाहीत.

ब्राह्मणगणा, मुसंड, ही संस्था नेहमी काही वर्षे संस्कृत नाटकाचे प्रयोग धन पूर्वंक मुसंडत करतात आहे. या प्रयोगांना मोठ्या सख्येने प्रेक्षक उपस्थित राहतात आणि हे प्रयोग त्यांना आवडतात असेही दिसते. परंतु संस्कृत भाषेने मर्यादित नाटकाचे किंवा संस्कृतात अनुवादित केलेल्या नाटकाचे प्रयोग करण्याच्या जोडीला, संस्कृत नाटकाचे मराठी भाषेत प्रयोग मधून मधून होणे जरूर आहे असे मला वाटते. त्याशिवाय संस्कृतातील नाट्य, त्याचे तंत्र, प्रयोगपद्धती इत्यादी गोष्टी सामान्य प्रेक्षकांपर्यंत नीट पोचणार नाहीत. या दृष्टीने संस्कृत नाट्यसाहित्याकडे, आणि नाटकाचे शिक्षण घेणाऱ्यांसाठी मराठीच्या नाट्य साहित्याकडे, अभ्यासाची तरी दृष्टी वळणे इष्ट आहे. ही दृष्टी चिन्मितीची असावी यात शका नाही. पण हा धारणा उपेक्षणीय नाही इतरी रंगभूमी मनाशी नसावी. म्हणजे मग मराठी रंगभूमीपुढे जेव्हा के.रा. ए.रा.दा. 'प्रश्न' उभा राहील आणि त्या वेळी 'डॉक्टर जोड' यांचा विचार मुरू होईल, तेव्हा परचे 'मुदण' शोधण्याची बुद्धी कोणाला तरी होईल.

निदान येवढे तरी व्हावे, ही प्रार्थना.

परिशिष्टे

परिशिष्ट-१

आवश्यक टीपा

पहिले व्याख्यान

(१) नाट्याची उत्पत्ती :

पूर्वं कृतयुगे त्रिधा वृत्ते स्थायम्भुवेऽन्तरे ।
त्रेतायुगे ऽथ सप्ताते मनोर्वैवस्वतस्य तु ॥
ग्राम्यधर्मप्रवृत्ते तु कामलोभयश्च मते ।
इर्ष्यात्रोधादिमूढे लोभे मुग्धित्तु स्थिते ॥
देवदानवगन्धर्वयक्षरक्षोमहोरगैः ।
जम्बूद्वीपे समाक्रान्ते लोकपालप्रतिष्ठिते ॥
महेन्द्रप्रमुखाद्वैदक्षः सिल पितामहः ।
नीदनीयकमिन्द्रामो हृदय श्रय च यद् भवेत् ॥

— नाट्यशास्त्र (गायकवाड-प्रत), १. ८ ११

(२) नाट्यातील वेदांचे अंश :

एव सकलं भगवान् सर्ववेदाननुस्मरन् ।
 नाट्यवेदं ततश्चक्रे चतुर्वेदाङ्गसम्भवम् ॥
 जग्राह पाठ्यमृगवेदात् सामभ्यो गीतमेव च ।
 यजुर्वेदमग्निषान् स्मानाथर्वणादपि ॥
 वेदोपवेदैः सम्बद्धो नाट्यवेदो महात्मना ।
 एव भगवता सूत्रो ब्रह्मणा सर्ववेदिना ॥

— किता; १ १६-१८

(१) ' दशरूप'कार धनञ्जय याने ' अवस्थानुकृतिः नाट्यम् ' अशी व्याख्या दिली आहे (दशरूपक, १.७).

(४) पाहा : मातृविकाग्रिमित्र, अंक १, श्लोक ४ :

देवानामिदमामनन्ति मुनयः कान्तं क्रतुं चाशुप
 रुद्रेणेदमुमाकृतव्यतिकरे स्वाङ्गे विभक्तं द्विधा ।

(५) बंगाल-नागपूर रेल्वेच्या फाट्यावर खरशिया स्टेशनानासमन १०० मीटायर, सिंगुज संस्थानात लक्ष्मणपूर म्हणून जमीनदारीचा गाव आहे; येथील रामगढ नामक पहाडात भीमावेगा आणि जोगिमारा अशा दोन गुफा सापडल्या आहेत. यातील सीतावेगा गुफेत हे मोठे उघडे नाट्यगृह आहे. याचा काल ई. स. पूर्व ३०० असा मानलेला आहे. पाहा : T Bloch : Annual Report of the Archaeological Survey of India, 1903—1904.

(६) पूर्वरंगाचे समग्र वर्णन नाट्यशास्त्राच्या पाचव्या अध्यायाने आले आहे. या सर्वांची काही चर्चा, विशेषतः ' निघन ' या अंगाचे स्वरूप, माझ्या ' विदूषक ' या ग्रंथात पाहावयास मिळेल. (प्रकरण १०; १४०-१४८)

(७) विश्वनाथ, साहित्यदर्पण (परिच्छेद ६), दृश्यरूपक (प्रकाश १, ३) इत्यादि ग्रंथ या सर्वांना पाहता येतील. प्रस्तावनेमधील, विशेषतः माझ्या नाट्यातील वैशिष्ट्यांच्या, अविक चर्चेसाठी, ' Prologues in the Bhasa Plays, (Journal of the Ganganath Jha Research Institute,

Allahabad, Vol XV, Parts 3-4, 1958) आणि ' Bana's Tribute to Bhasa ' (Oriental Thought, Vol VI No 1, March 1962) हे माझे दोन लेख पाहावेत या प्रकरणां मज्जेत होऊ शकेल, पण माझे म्हणणे प्रस्तुत लेखान मी माडले आहे. दोन्ही लेख प्राच्यविद्यापरिषदेच्या अधिवेशना-मध्ये निबन्धरूपाने माडले गेले होते.

(८) पाहा : वि. पा. दाटेकर, ' पौराणिक नाट्यसूत्री ' (आवृत्ती पहिली, पाने, १०८-१०९).

(९) दशरूपक, ३. ७८ :

‘ मूत्रधारो नटीं ब्रूते मापे वा ऽथ निद्रूपकम् ॥
स्वकार्यं प्रस्तुताक्षेपि चित्रोक्त्या यत्तदापुरातम् । ’

साहित्यदर्पणातील (६३१ ३२) व्याख्या याच आशयाची आहे :

‘ नटी निद्रूपको वापि पारिवर्धक एव वा ।
मूत्रधारेण सहित्वा. सलाप यत्र कुर्वते ॥
चित्रैर्वाक्यै स्वकार्योचै प्रस्तुताक्षेपिभिर्मित्थ ।
आमुष्य तत्र विज्ञेय नाम्ना प्रस्तावनापि सा ॥ ’

(१०) भरत-नाट्यशास्त्र, अध्याय १, श्लोक १०६-१०७ यामध्ये नाट्याचे रूप आणि प्रयोजन वर्णिलेले आहे. विदोषत पुढील श्लोक पाहा :

कर्मभावान्वयापेक्षी नाट्यनेदो मया कृतः ।
नैकान्ततोऽत्र भवता देवाना चानुभावनम् ॥
त्रैलोक्यस्यास्य सर्वस्य नाट्य भावानुत्तिर्नमः । ..
योऽयं स्वभावो लोकस्य सुखदुःखसमन्वित ।
सोऽद्भ्युत्पन्नभिनयोपेतो नाट्यमिष्यमिधीयते ॥

(नाट्यशास्त्र, गायकवाड प्रत, १. १०६ ७; १२२)

(११) नाट्यप्रयोगाचे पराउग आणि पत्ताका दान यामगधीचे निवेदन नाट्यशास्त्र (गायकवाडप्रत) अध्याय २७, श्लोक ६४-८० सात आहे.

तिसरे व्याख्यान

(१) हा नियम निरनाथकृत 'साहित्यटपण', परिच्छेद ६, आणि धनजय-
कृत 'दशरूपक' या ग्रंथात आला आहे. दशरूपकाचे द्रमजी व हिंदी भाषांतर
टपल्लव आहे.

(२) 'मुद्राराक्षस', ५-३; ४ १० हे श्लोक पाहावेत.

(३) 'रतिमन्मथ'; कर्ता—पटिन जगन्नाथ (इं. स. १७११ २८).

'अद्भुतदर्पण'; कर्ता—महादेव (इं. स. च्या १७ व्या शतकाचा मध्य);
या नाटकात रावणाचा सहचर म्हणून महोदर नावाचा विदूषक आलेला आहे.

'उत्तारराग', कर्ता—सोमेश्वरदेव (इं. स. चे १३ वे शतक) यात रामाचा
सहचर म्हणून विदूषक आलेला आहे. हे नाटक गायकवाड ओरिएन्टल सीरीज-
मध्ये (क्र. ८२) इं. स. १९६१ मध्ये मुद्रित झाले आहे.

(४) पाह्या : 'नाट्यशास्त्र' (गायकवाडग्रंथ) अव्याय १. श्लोक
११२-११३:

नानाभावोत्सवन्न नानावस्थान्तरात्मकम् ॥

लोकवृत्तानुकरण नाट्यमेतन्मया कृतम् ।

उत्तमाधममध्याना नराणां कर्मगुणवत् ॥

(५) नाट्यशास्त्रातील मूळ श्लोक (१-११६) पुढीलप्रमाणे

न तच्छ्रुतं न तच्छ्रित्यं न सा निग्रा न सा कल्पा ।

नासौ योगी न तत्कर्म यत्राट्येऽस्मिन् दृश्यते ॥

(६) नाट्याने होणारा परिणाम आणि त्या दृष्टीने नाट्याचे प्रयोजन पुढील-
प्रमाणे वर्णिले आहेत

हितोपदेशान्न न वृत्तिरीडामुग्धादिभ्यः ।

उत्तमानां श्रमानां चोक्तार्तानां तपस्विनाम् ॥

विश्रान्तिजनन काले नाट्यमेतद् मविष्यति ।

धर्मं यशस्यमायुष्य हित बुद्धिविवर्धनम् ॥

— अध्याय १, श्लोक ११५-१६.

आधीच्या श्लोकांमध्ये (अध्याय १, श्लोक १०८-११२) नाट्यपरिणा-
माच्या ज्या अपेक्षा भरताने व्यक्त केल्या आहेत त्याचा आशय असा :

‘कर्तव्यस्त असणाराना नाट्य कर्तव्याचा उपदेश करील; प्रणयाच्या
लीला पाहण्याला आतुर असलेल्यांना प्रणयाचे दर्शन घडवील; जे द्रुविनीत
आहेत त्यांना नाट्य श्यामन करील; मत्ताचे दमन करील, जे विनीत आहेत
त्यांना आत्मनिग्रह शिकवील, भीरूंना धीर देईल, शूराना उत्साह देईल;
अशानी ज्ञाना ज्ञान देईल, विद्वानांना शहाणपणा शिकवाल, राजाना
विनोदन, दुष्टांना पीडलेल्यांना र्थर्व, उपजीविकेच्या शोधात असलेल्यांना
वित्तार्जनाचा मार्ग, आणि जगाला वेतागलेरया लोकाना मनःशांतीचा मार्ग
मिळवून देईल.’

(७) कोणाला काय आवडेल या बाबतीत भरताने मार्मिक वर्णन केले
आहे : अध्याय २७, श्लोक ५८-६१. या श्लोकांचा आशय असा :

‘तर्काना प्रणयाच्या दर्शनाने आनंद होतो; विदग्धाना (नाट्यात) जो
ताल्लिक सदभ असतो त्याने सतोष होतो, पैशाच्या मागे असलेले लोक
सपत्नीच्या गोष्टींनी आणि विरगा लोक मोक्षाच्या गोष्टीने स्तुब्ध होतात.
वृत्तीने धाडसी असलेल्या लोकांना रीद्र आणि कीमत्त रसात, व द्रव्य आणि
रुद्राई यात आनंद वाप्तो, वृद्धांना पुराणकथात आणि धर्मचिंत्तात गोडी
असते; तर स्त्रिया, मुले आणि अशिक्षित लोक यांना हास्यरसाचे आणि
रंगभूषा, वेपभूषा यांचे आकर्षण वाटून त्यांना आनंद मिळतो.’

(८) कालिदासाचे हे प्रसिद्ध उद्गार ‘मालीनिकाग्निमित्र’ नाटकात
(१४) नाट्यशास्त्राचे गणप्रसंग याने वर्णिल्या ‘देवानामिदमामनन्ति मुनयः’
या श्लोकातील चौथा पंक्ति होय :

‘नाट्य मित्रस्तेजस्य बहुषाण्येक सः’

(९) श्री. ग. गो. बोटस, ' माक्षी भूमिका ', पान २३२.

(१०) हा विषय नाट्यशास्त्राच्या अध्याय २७ मध्ये आहे. प्रयोग सिद्धी विपर्ययेचे वर्णन, श्लोक १ ते ४८; प्राञ्जिक आणि प्रेशुक यांचे वर्णन, श्लोक ५० ते ६३; नाट्यस्वधर्मेचे परोक्षण आणि पताकादान हा विषय ६४ ते ८० श्लोकांत आहे.

(११) नाट्यशास्त्र, अध्याय २७, यातील प्रेशुकाचे वर्णन करणारे काही श्लोक कुतूहलपूर्ती म्हणून देते :

अव्यग्रैरिन्द्रियैः शुद्ध कथापोहमिशारतः ।
 त्यक्तदोषोऽनुरागी च स नाट्ये प्रेशुकः स्मृतः ॥
 न चैवैते गुणाः सम्यक् सयंरिपन् प्रेशुके स्मृताः ।
 विज्ञेयस्याप्रमेयत्वात् सर्वाणामा च परंपदि ॥
 यथस्य शिल्प नेपथ्य कर्मचेष्टितमेव च ।
 तत्तथा तेन कार्यं तु स्वकर्मविषय प्रति ॥

(२७. ५४-५६)

(१२) ' माळतीमाधव, ' प्रस्तावना; अंक १, श्लोक ४ :

भूम्ना रसाना गहनाः प्रयोगाः सौदार्यद्वयानि रिचेष्टितानि ।
 औद्वत्यमायोजितकामगुन चित्रा कथा याचि विदग्धता च ॥

(१३) चैफॉन्ची पत्रे; एका नाटककार मित्राल लिहिटेल्या (डॅ. स. १८८८) पत्रात ही वाक्ये आहेत.

(१४) Three Plays for Puritans, यातील प्रस्तावना पाहा.

(१५) A National Theatre, हे मार्कोचे पुस्तक पाहावे.

(१६) ' मृच्छकटिक ' नाटकातील दुसऱ्या अंकाच्या नाट्यप्रयोगाची माहिती सौ. सुधा करमकर यांनी सांगितली आहे.

' स्वप्नवासवदत्ता ' च्या प्रयोगाची माहिती ' स्पॅन ' मध्ये आली आहे :
 SPAN (Usis) April, 1964.

परिशिष्ट-२

[एकत्र विवेचनात आणि विशेषेकरून दुसऱ्या व्याख्यानात अनेक सस्कृत नाटकांचे आणि नाटककारांचे उल्लेख आहेत. सस्कृत नाट्यसाहित्याचा ज्याना मुळातून फारसा परिचय नाही अशा वाचकाच्या सोयीसाठी पुढील टिपणे मुद्दाम तयार करून दिली आहेत]

कालिदासासारखे नाटककार परिचित असतीलच असे मानून अध्याया नाटकाविषयी थोडक्यात लिहिले आहे. जी नाटके त्या मानाने कमी परिचित त्याचा परिचय जसा विस्ताराने करून दिलेला आहे.]

अ श्व घो ष

गल्या पन्नास वर्षांत अश्वघोषाचे बहुतेक साहित्य उपलब्ध झाले असून बौद्धधर्माचा एक आचार्य म्हणून आणि सस्कृत भाषेचा 'महाकवी' म्हणून त्याचा ऐकिक आता मान्य झाला आहे. त्याच्या काव्याच्या अर्ती 'मिश्र' असा त्याचा उल्लेख आढळतो. राहणारा मात्रेत (अयोध्या) येथील आईचे नाव सुवर्णाक्षी. मूळ ब्राह्मणकुलात जन्म आणि शिक्षण होऊन पुढे याने बुद्ध धर्माची दीक्षा घेतली असावी. चिनी आर्याविकाप्रमाणे हा कनिष्काचा सम काळीन, म्हणजे याचा काल ई. स. १०० च्या पुढे नेता येण्यासारखा नाही. याच्या नावावर काही शान्त्रग्रंथ आहेत, पण कवी म्हणून बुद्धजीवनावरील

‘उद्बलित’ हे २८ सर्गांचे महाकाव्य (संस्कृत रूपात २ ते १३ सर्ग उपलब्ध आहेत) आणि बुद्धाचा माऊ नट तथा सुंदर याच्या धर्मपरिवर्तनाची कथा सांगणारे १८ सर्गांचे संस्कृत ‘सौन्दर्यनन्द’ ही त्याची महाकाव्ये प्रसिद्ध आहेत. अश्वमेधाचे ‘शारिपुत्र-प्रकरण’ (तथा, शारदतीपुत्र प्रकरण) हे नऊ अर्धी प्रकरण नाव्य आहे. शारिपुत्र आणि मीढलायन याच्या धर्मपरिवर्तनाची कथा ‘महावग्ग’ या ग्रंथात येऊन गेली आहे. परंतु अश्वमेधाचे हे नाटक अत्यंत शुभ्र स्वरूपात सापडले असल्याने कथावस्तूच्या मांडणीची कल्पना करता येत नाही. मात्र यात अकांची रिमागणी, प्राप्त भाषांची थोडना, वृत्तरचना, विदूषकाचे पात्र त्यादि तत्सोप आढळतात आणि त्यावरून इ. स. च्या १ व्या क्रिया २ व्या शतकात प्रसिद्ध संस्कृत नाव्य अस्तित्वात असल्याचे स्पष्ट दिसून येते. बराच नाटकांमधीलच आणखी दोन नाटकांचे अर्धवट हस्तलिखित सापडले आहे. पैसा एक प्रतीशांभक नाव्य आहे, दुसरे मृच्छकटिकाच्या धर्तीचे आहे. पण ही नाट्य अधोपाधी असल्यामुळे एकमत नाही.

भा स

ई. स. १९१२ मध्ये केरळात भासनाटकाची साहज्यावर लिहिलेली हस्त लिखित गणपतिशास्त्री यांना सापडली, तोवर भासाचे नावच मान साहित्यिक उद्येगावरून माहीत होते. या नाटकाचे अथर्ववेद आणि माताचा काल या दोन्ही प्रभावितयौ अग्राणि वाट आहे. भास काण्डासपूर्व आहे हे स्पष्ट आहे. काण्डाभासाचा वाट ई. स. चे निमरे चरये शतक क्रिया ई. स. पूर्वे पहिले शतक असा मानण्याकडे विद्वानांचा कल आहे. यापूर्वी ०० ते १०० वर्षे भासाचा काल ठरविला पाहिजे.

‘भासनाटकचक्र’ म्हणून ओळखण्यात येणारा ही नाट्ये एकदर तेरा आहेत ‘स्वप्ननामवदन्त’ आणि ‘प्रतिपाद्यौघधरायण’ ही उदयनकथेवर रचिलेली आहेत. उज्जयिनीच्या मघाट प्रद्योत महासेन याने उदयनाचा शिष्याचा नाट्यज्ञान घेऊन एक लाकडी हत्ती बनवून त्याच्या पोटात सैनिक बसवून उदयनाला पकडले व उज्जयिनीत उदियासात ठेविले. आपली मुलगी चाणूदत्ता दिली वीणावादन शिकविण्यासाठी उदयनाचे मन बळविले. या

सहवासाचे रूपांतर प्रेमात झाले. उदयनाचा मंत्री यौगधरायण याने प्रयत्नाच्या मदिवामातून उदयनाची वासवदत्तेसह सुटका करण्याची प्रतिज्ञा केली आणि ती धाडसाने सिद्धीस नेली. उदयन आणि वासवदत्ता दोघेही पळून गेले आणि पुढे विवाहमद झाले. हा कथाभाग 'प्रतिज्ञा' नाटकात आहे. यापुढील कथा 'स्वप्नवासवदत्त' नाटकात आहे. वासवदत्तेवरील प्रेमांमुळे उदयनाचे राज्य कारभारात दुर्लक्ष झाले. त्याचे राज्य शेजारच्या शत्रूने धळकाविले. ते परत मिळविण्यासाठी यौगधरायणाने मोठे कारस्थान रचले. या कारस्थानाचा एक महत्त्वाचा भाग म्हणजे वासवदत्ता आणि यौगधरायणही राजवाड्याला आग लागून तीत जळून मेले ही हूल दोघेही गुप्तपणे वेपातर करून बाहेर पडले. वासवदत्ता मगधाचा राजा दर्शक याच्या भाव्याने राहिली. यौगधरायणाने सैन्याची जमवाजमव करण्यासाठी प्रयाण केले. उदयन पुढे मगधात आला. दर्शकाची बहीण पद्मावती हिच्याशी त्याचा विवाह झाला. राजवाड्यात राहात असताना उदयन एकदा निद्रिस्त असता त्याला वासवदत्तेचे ओझरते दर्शन झाले. ते स्वप्न असल्याचा बहाणा राजाचा मित्र निदूपक याने केला. पण वासवदत्ता जिवंत असल्याचा उदयनाचा ग्रह झाला तो पक्षा पुढे उदयनाचे राज्य परत जिंकून घेतल्यावर उदयन आणि वासवदत्ता यांचे पुनर्मिलन झाले. अशाच जुन्या भाव्याविकावर आधारलेली 'चारुदत्त' आणि 'अविमारक' ही दोन नाटके आहेत. 'चारुदत्त' अपूर्ण स्थितीत आहे. त्याची आणि 'मृच्छकटिक' नाटकाची कथा एकच आहे. 'अविमारक' नाटक प्रणयप्रधान आणि सामाजिक आशय असलेले आहे. शापामुळे अविमारक हा राजपुत्र चाडालनेपाने अशान्तासात राहात आहे. राजकन्या कुरंगी हिचे सकातून रक्षण केल्यापासून दोघांचे प्रेम जडते. कुरंगीची टाई आणि दारु यांच्या मर्त्याने अविमारकाला कुरंगीच्या महालात प्रवेश मिळतो. दीर्घकाल दोघे मुक्ताने राहतात. पुढे हे प्रेमप्रकरण उघडरीत येते. अविमारक निराशने आत्महत्या करायला निघतो त्यातून तो वाचतो आणि त्याला एक अगदी मिळते. तिच्या सहाय्याने त्याला अहंदा होऊन वावरता येते. या अगदीमुळे पुन्हा प्रेमिकांचे मीलन घडून येते. पुढे शापाची

समाप्ती होते आणि मने गोष्टींचा उलगडा झाल्यावर अभिमारक आणि जुगुगी यांचा संतुष्टी मिश्र होतो.

रामायणाच्या कथेवर मायाची दोन नाटके आहेत. 'अभिनेक' नाटकात वार्ताचा वध आणि मुद्रांमाला राज्याभिनेक इथपासून रावणाचा वध, सीतेचे अग्निदिग्ध आणि तिथेच रामाचा अभिनेक हा महाकाव्यातील कथामाग सहा अंकात मांडलेला आहे. 'प्रतिमा' नाटकाने रामाचा राज्याभिनेक कैकेयीच्या मार्गांमुळे त्रिभुक्त्या इथपासून मुद्रांत वरून बळवत्सल सर्व रामकथा सात अंकात गुंफेरी आहे. अनेक अंकांनी एका मध्यवर्ती सुनात कथानक गोमिथाने आणि नाटकाची रचना कौशल्याने केल्यामुळे 'प्रतिमा' नाटकाला एक दर्जा प्राप्त झाला आहे. 'अभिनेक' नाटक त्या मानाने कमी प्रतीचे आहे आणि रामकथेला नाट्यरूप देण्यापलीकडे आणि रावण व वाली यांचे स्वभावचित्र नव्या महानुभूति रंगभित्तीपलीकडे 'अभिनेक' नाटकाने विशेष काही नाही.

महामारवातीक कथानकावर मायाची सहा नाटके आहेत. 'पञ्चरात्र' सोडल्यान बाकीची सर्व एकात्री आहेत. पांडवांचा अशतवास आणि उत्तर-गोमहण या कथामागाच्या पार्श्वभूमीवर, दुर्योधन यज्ञसर्गा द्रोणांना गुरुदक्षिणा म्हणून पांडवांचे राज्य परत करण्याचे मान्य करतो, पाच रात्रीत पांडवांचा तपास लागला तरच हे आश्वासन पुरे करण्याची अट शत्रुनी घालतो, निरादावर स्वारी करण्याची मसळ भूमि सुचविताना, आणि या निमित्ताने पांडवांचा शोध लागतो, दुर्योधन आपले वचन पूर्ण करतो : असे कथानक 'पञ्चरात्र' नाटकाने तीन अंकांमध्ये मांडलेले आहे. या नाट्यापुढे मांडणीमुळे महा-भारतातील युद्धच अस्तिमान नसल्यासारखे झाले आहे ! 'दूतवाक्य' मध्ये श्रीकृष्णशिष्टांका प्रसंग आहे. अभिमन्यूचा मृत्यू झाल्यावर पुन्हा एक समेदाचा प्रयत्न म्हणून घटोत्कचाला दूतरूपाने वीरवाडे पाठविण्यात आले अशी संतत कल्पना करून मागाने 'दूतप्रत्येक' या एकांकिकेची रचना केली आहे. भीमाने महायुद्धात दुर्योधनाच्या मांड्या भंग केल्यावर, दुर्योधन अंतिम क्षणाचे अत्यंत बोलके, करुण आणि उदात्त चित्र 'ऊरुभंग' ना.

आहे. 'कर्णभार' मध्ये कर्णाचे त्याच्या मृत्युपूर्वीचे दर्शन आहे आणि कवच कुंडलहरणाच्या प्रसंगाभोवती हे चित्र उभे केल्याने दुर्योधनाप्रमाणेच कर्णाचे शोकात्म आणि उदात्त व्यक्तित्व येथे प्रकट झाले आहे.

'मध्यमव्यायोग' या एकाकित्त महाभारताच्या कथेची पार्श्वभूमी घेऊन भीम आणि घणेतक यांची अकल्पित भेट, दोघाचे युद्ध आणि त्याची परिणती म्हणून भीम आणि हिडिम्बा यांचे पुनर्मिलन असा कल्पित प्रसंग मोठ्या नाट्यपूर्ण रीतीने रंगविलेला आहे.

उरलेले 'बालचरित' हे नाटक वृष्णाच्या जालजीवनावर असून वृष्णाजन्मा पासून कमवधापर्यंतची कथा येथे पाच अंकात मांडलेली आहे.

का लि दा स

'रघुपथ' आणि 'कुमारसमर' ही महाकाव्ये, 'शत्रुसंहार' आणि 'मेघदूत' ही सङ्काव्ये, आणि 'मालविकाग्निमित्र', 'विश्वसोर्यशीय' आणि 'अभिज्ञानशाकुन्तल' ही तीन नाटके लिहून कवी आणि नाटककार या उभय नात्यां साहित्यात कान्दिशमाने जे स्थान मिळविले आहे ते अपूर्व आहे. माव-दर्शन आणि आदिकाराचे महज्जालिय यात कान्दिशम एतोनर अद्वितीय आहे. त्याच्या निर्मया वैयक्तिक माहिती काहीच मिळत नाही. त्याचा बालही निश्चित नाही. परंतु ई. पू. पहिले शतक किंवा ई. स. चे तिसरे-चवथे शतक (गुप्तकाल) यापैकी एक काल स्वीकारण्यातून संशोधनाची दिशा आता निश्चित झाली आहे.

गुप्तार हा कान्दिशमाच्या माहितीच्या ग्रायिम्माय आहे. परंतु तिन्ही नाटकां त्याने प्रगयाचे दर्शन वेगवेगळ्या रीतीने घडविले आहे. दरबारी गेट म्हणून आलेल्या मालविका नावाच्या सुंदर लक्ष्मण मुत्तार अभिषिक्ताने प्रेम जडवो. त्याच्या राण्या धारिणी य दशवती या प्रगयाला माहृनिक तिरोप करणत

अन्धका ही राखण्या आहे हे कटून येते, आणि विश्वाहाने ही नाट्यकथा पूर्ण ने 'मूर्च्छकटिक' नाटकाचा विषय अशा रीतीने प्रेममीलन आहे. उर्वरी आणि पुनरुत्था, दुष्यन्त आणि शकुन्तला, यांच्या पुरातन कथा कालिदासाच्या त्या दोन नाटकांचा विषय झालेल्या आहेत. या दोन्ही कथांत मीलन, विरह आणि पुनर्मिलन अशा अवस्थानंभून परिणत होणाऱ्या प्रणयाचे दर्शन घटून शिवायाने प्रणयचित्रणाला एक निष्कण आर्तता आणि उत्कृष्टता आणलेली आहे. ही दोन्ही कथांमळे बहुतेकाना परिचित असतीलच.

गृध्रक

संस्कृत साहित्यातील 'मृच्छकटिक' या अष्टाधारण नाटकाचा कर्ता मृदक ही संस्कृतभाषेचे छेपून गेलेली एक धूसर व्यक्ती आहे. नाटकाच्या प्रस्तावनेत मृदकाची जी माहिती आहे ती अद्भुत आहे. हा ब्राह्मण राजा अनेक शास्त्रे व कथा यात पारंगत होता; त्याने अश्वमेध केला; वयाला शंभर वर्षे व दहा शिष्य झाल्यार त्याने अग्निप्रवेश केला; त्याला शिवाचे वरदान होते : इत्यादि माहिती मृदकाचे व्यक्तिमत्त्व निश्चित करायला उपयोगी नाही. त्यामुळे ग्रंथकर्ता आणि काळ हे दोन्ही प्रश्न अनिर्णीतच आहेत. ज्या रामनिष्ठ-धोनिष्ठ या बौद्धांनी 'मृच्छकथा' लिहिली त्यांच्यातील सोमिष्ठ (गौमिष्ठक) कवींचा उत्प्रेरक मानिल्याने केला आहे. पुरीष्ठ टण्डी, शण, इत्यादि सहाच्या-सातत्या शतकाच्या ऐतवर्मांना मृदकाचे अद्भुत व्यक्तिमत्त्व माहीत आहे. आठव्या शतकाच्या दाननाने आपल्या साहित्यशास्त्रात 'मृच्छकटिका'चा उल्लेख केला आहे. तेव्हा मृच्छकटिकाचा कालकालिदासपूर्व आणि कालिदासापासून सहाव्या-आठव्या शतकापर्यंत दरम्यान खुलेला आहे इतकंच म्हणता येते.

नाटकाच्या 'चारदत्त' नाटकाचे मृच्छकटिकाशी असलेले साम्य निर्विवाद आहे. मात्र या दोन नाटकांच्या परस्परसमवायाबद्दल वाक्यता होण्याची लक्षणे दिसत नाहीत. एक गरीब 'चारदत्त' नाटकातल्याप्रमाणे चारदत्त आणि पद्मनिना यांच्या प्रणयाची कथा केवळ मृच्छकटिक नाटकात नाही. एक साम्यनाती आणि त्या निमित्ताने दुष्ट पात्रां राखचा बघ होऊन आर्यकाची

राजगादीवर स्थापना हा राजकीय कथाभाग प्रणयकथेशी वेगळ्या लुठविल्या गेला आहे कारण, मदतिका आणि शर्विलक यांच्या प्रणयकथेचे जे उषस्य नक येथे आहे, त्यातील शर्विलक हा राजकीय कावीचा नेता आहे, आयकाची बद्रीवासातून मुक्ता आणि पालकाचा वध या घटनांचे कर्तृत्व त्यांच्याकडे आहे चारुदत्ताचे मवितव्यही या राजकारणाशी गुंतलेले आहे, कारण सुतरूपपणे पळून जाण्यासाठी चारुदत्ताने आयकाला आपली गाडी देऊन एका टोपीने राजद्रोहाचा अपराध केला आहे कथानकाची ही गुतागुत 'चारुदत्त' नाटकात नाही मृच्छकटिक नाटकाची वीण अशी तिहेरा आहे. अथवा मुरव कथ चारुदत्त आणि वसतसेना यांच्या प्रणयाचीच आहे आणि मातीच्या गाडीच (मृदू शर्विका) प्रसंग योजून नाटकावराने या प्रणयमीलनाचे एक प्रतीक नाटकाच्या नावातच उभे केले आहे.

ह र्प

'प्रियदर्शिका,' 'रत्नावली' आणि 'नागानन्द' या तीन नाटकांचा कर्ता हर्ष भट्टने प्रतिष्ठान व कान्यकुब्ज याचा राजा, बाणभट्टाचा आश्रयदाता, सम्राट श्रीहर्षवर्धन शिलादित्य (ई. स. ६०६-६४८) होय, हे श्रीकाश्याला अश्चय वाढ नये प्राचीन भारतातील राजे केवळ कलांना आश्रय देणारे नव्हते, स्वतः कलावंतही होते, असे इतिहासावरून स्पष्ट दिसून येते.

हर्षाची पहिली दोन नाटके उदयनकथेवर आधारलेल्या पार अर्ली 'नाटिका' आहेत. दोन्हीही उदयन हा नायक, वासवदत्ता ही त्याची महाराणी, वसन्त हा राजाचा मित्र विदूषक, ही पात्रे आहेत. योगायोगाने अत पुरात आलेल्या एका तरुण मुनीवर उदयनाचे मन बडते, वासवदत्ता साहजिकच चिडते, या मुगना बद्रीवासात दाकते विदूषक राजाची व त्याची भेट घडून आणण्याची कामी सुचि योजतो या मुनी राजकन्या व वासवदत्तेच्या जुलत रिवा मावम प्रतिष्ठा अमल्याचे कळून येते, आणि वासवदत्ता त्यांना उदयनाशी विवाह करायला समजी देते, असा कथाभाग या नाटकात आहे. तपशीलाचा थोडा परक रचनेम ये अथान् आहे. आरण्याका रिवा प्रियदर्शिका ही राजा दृढवर्मा याची मुलगी. उदयनाशी तिचा विवाह वहावयाचा असतो पण कलिंग राजा दृढवर्मावर हल्ला

करून त्याला पदच्युत करतो. राजकन्या विध्यनेतूच्या आश्रयाला येते; व मराज त्याचा परामय करतो; आणि अशा योगयोगाने, लुटीच्या बरोबर आरण्याका उदयनाच्या अन्तःपुरात येते. भुग्याच्या नामाने एकदा ती घानरली अमना उदयनाच्या बाहेर अजाणता घावत जाते आणि उधून या प्रणयाला आग्न होतो. दोघाची भेट घडून यांनी म्हणून विदूषक एक ठाव रचतो. उदयनाच्या जीवनकथेवर रचलेले एक नाटक राजगड्यात व्हाण्याचे असते. आरण्याका वासवदत्तेची भूमिका आणि तिची सखी उदयनाची भूमिका करणार असतात. विदूषकाच्या कारवाडाने उदयनाला राजाच्या भूमिनेत आरण्याकेला भेटायला मिळते ! पण विदूषक नाट्यरहाच्या जराठ झोपेत हे गुरित बटनडले आणि चिडलेली वासवदत्ता विदूषक व आरण्याका दोघाना बदिवासात टाकते. आरण्याका निराशेने विष घेते. वासवदत्तेला हे कळताच ती मगविशेन कुद्याल असलेल्या उदयनाला बोलवून आरण्याकेचे प्राण वाचविण्याची निनती करते. पुढे लग्न आरण्याका ही दृढवर्माची कन्या प्रियदर्शिका असल्याचे कळते आणि वासवदत्तेचा सारा रोप मावळतो. ' रत्नावली ' नाटकातील सागरिका ही ममुद्राराल बाळ्यात बहाज पुढून बुडत असता हानी लागलेली असते. कामदेवाच्या उन्मय-प्रसंगी उदयनाला पाहून ती त्याच्या रूपावर मोहित होते आपले प्रेन ती सखीजगळ घोटून दाखविते व राजाचे चित्र काढून व्यक्त करते उदयन रागत ते चित्र पाहतो व शेजाग सागरिकेची प्रतिमा रेखतो. अचानक तसेच्यातीन एक बानर मोकळे सुते व त्यामुळे जी घमाल उडते त्यात सागरिका व उदयन यांची भेट होते; आणि विजयातील आरिका उडत ती सागरिकेचे प्रणयाचे आलाप जनेच्या तमे भोत्रे दाखविते ते राजाला ऐकायला मिळाल्यामुळे परस्पर प्रेमाचाहि उगडा होतो. पुन्हा प्रेमिकाची भेट व्हावी म्हणून सागरिकेने वासवदत्तेचा पोशाख करून येण्याची सुर्ती विदूषक रचतो. पण वासवदत्तेला हे कारस्थान कळते. सागरिकेऐवजी ती स्वतःच येते. उदयन तिलाच सागरिका समजून आपले प्रेन उगड करतो. वासवदत्ता चित्र निघून जाते सागरिका सन्तस्थळी उशिरा येते राजाराल प्रसंग पाहून ती गळफास घेत. राजा व विदूषक तिला वाचवितात पण ती वासवदत्ता असावा असा त्याचा समज होतो.

ती सागरिका आहे हे कळल्यावर उदयनाला आणखी आनंद होतो याच वेळी सारा वानवदत्ता पुन्हा येते प्रणयाचा हा प्रकार पाहून वासवदत्ता इतकी चिडते की सागरिका व विदूषक या दोघाना बंदिवान करून घेऊन जाते पुढे विदूषकाची मुटका होते सागरिका मात्र वर्दातच आहे या वेळी एक जादुगार येतो व आपले अद्भुत प्रयोग करून दाखवितो राजवाड्याला आग लागते सागरिका आत अडकलेली आहे हे लक्षात येऊन वासवदत्ता घाबरते उदयन एकदम आगीत उडी घेतो जरा वेळाने सवाना कळून येते की ही आग जादूगाराचीच माया होती आणि हा जादुगारही यौगंधरायणाने मुद्दाम आणलेला होता उदयनाचा विवाह सिंहलद्वीपच्या राजकन्येशी व्हावा व दोन राजांचे मुख्य उद्धून उदयनाचे धैर्य धाडावे अशा इच्छेने यौगंधरायणाने हा सारा बनाव घडवून आणलेला असतो राजकन्या लपवून उदयनाकडे येत असता ममुद्राकराल वाऱ्यात नाहीशी झालेली असते सागरिका म्हणजेच ही राजकन्या रत्नावली हा उलगडा शेवटी होताच, वासवदत्ता आपल्या बहिणीचा हात उदयनाच्या हाती आनटाने देत या दोन्ही नाटकांची रचनाकृती कालिदासाच्या 'मालविकाग्निमित्र' नाटकानांखेरील आहे 'प्रियदर्शिका' पेशा 'रत्नावली', रचना आणि काव्यमय शैली या गुणात पुष्कळ उजवी आहे

'नागानन्द' नाटक या दोहोहून सर्वस्वी भिन्न आहे विद्याधराचा राजपुत्र जीमूतवाहन आणि सिद्धाचा राजपुत्र मित्रावत्स यांची बहीण मलयवती यांच्या प्रणयविवाहाची कथा तीन अंकात वर्णिली आहे दोघांचे प्रेम जन्म पण एकमेकांची नावाने ओळख न झाल्याने थोडा घोगळा उडतो मित्रावत्स आपली बहीण जीमूतवाहनाला देऊ करतो तीच आपली प्रेयसी हे माही नसल्याने जीमूतवाहन नकार देतो मलयवती आपला अव्हेर झाला असे पाहून मित्रावत्स करू पाहते, परंतु काही त्रिपरीत होण्यापूर्वी सारा उलगडा होतो आणि हे लग्न लागते. विवाहानंतरचा विषय येथी विदूषक याच्या थडामस्करित एक प्रसंग तिन्ही अंकात आहे त्यात नायकही सहभागी होतो नाटकाचे पुढील दोन अंक एका वेगळ्याच कथेचा प्रवाह आणून साडतात मित्रावत्सरावर हसित असता जीमूतवाहनाला नागच्या प्रेताचे दीग दिसतात हे गरुडाचे मळी

अहित असे त्याला कळते रीत एक उळी गरडात चावा लागतो हे समन्यावर त्या दिवशीचा उळी म्हणून नियोजित नागाऐनजी आपले शरीर अंग करणाऱ्याचे जीमूतवाहन ठरवितो आपण राजपुत्राचा उळी घेतला हे गरडाच्या लज्जत येते पण ते उशिरा; जीमूतवाहनाचे आडमंडील, त्याची पत्नी तेथे येतात, पण तोवर जीमूतवाहन मृत्युमुखी पडलेला असतो. या भयान शोकान्ताला कलापणी मिळते देवा गौरीच्या कृपेमुळे. ती जीमूतवाहनाला जिवंत करते, मग अमृताचा वर्षाव होऊन मेलेले नागही जिवंत होतात गरड आपले घैर विनम्र जाण्याचे आश्वासन देतो नागाना आनंद हातो

नि शा स द त्त

विशालदत्त हा महाराज मान्करदत्त याचा मुलगा आणि सामन्त बडे वरदत्त याचा नातू राजपुत्राच्या सनव आणि दान पिढ्यात सामन्तापासून महारा पदवीपर्यंत चढलेले वैभव या गांधी विशालदत्ताच्या अगजत राजकीय ज्ञानाच्या द्योतक म्हणता येतील त्यामुळे 'मुद्राराक्षस'सारंगे राजकीय नाटक त्याने लिहिले हे स्वाभाविक वाटते

नाटकाच्या भरतनाट्यात एका राजाचा उल्लेख आहे. तो चन्द्रगुप्त असल्यास गुप्त घराण्यातील दुसरा चन्द्रगुप्त (इ. स. ३७५-८१३) या राजाचा समकालीन तो असावा असे एक मत, हा उल्लेख अवन्तिग्रामा असा असल्यास मौर्या वशातील (इ. स. ७ वे शतक) जिहा काश्मीर वशातील (इ. स. ९ वे शतक) अवन्तिग्रामाचा समकालीन तो असावा, अशी पर्यायी मते विशालदत्ताच्या कालखंडाची आहेत या कालखंडातील प्राचीन काठ नाट्यलेखनाच्या दृष्टीने अविक अनुकूल वाटते

हे सात-अशी नाटक चन्द्रगुप्त मौर्याच्या कथानकावर आधारलेले असून तरा राजकीय डावपेच आणि चाणक्य व नन्दाचा अमान्य राक्षस या देशा राज कारणपुरघर पुरुषाचा नैतिक सत्य हा त्याचा सारा विषय आहे. नन्दविनाशाचा खुद्द घेण्यासाठी राक्षस चन्द्रगुप्ताचा नाश घट्टन येईल असे अनेक डाव योजने. पण ते सर्व त्याच्या अगलदी येतात. चाणक्य आपल्या अफाट

बुद्धिमत्तेने आणि चतुर हेरांच्या साहाय्याने राक्षसांच्या राजकीय मसलतीला आतूनच सुरुंग लावतो. राक्षसाची अगदी त्याच्या हाती येते; तिचा उपयोग करून तो एक कपटलेख लिहवून घेतो; आणि या पत्राच्या साहाय्याने मलयकेतू व राक्षस यांच्यात कायमची फूट पाडून, चन्द्रगुप्तावर हल्ला करण्यासाठी राजपुत्र मलयकेतू व इतर पाच राजे यांनी जे संयुक्त दळ उभारले असते व ज्याच्या हालचाली राक्षसाने काळजीपूर्वक योजित्या असतात, त्या दलाचाच विश्वास करून टाकतो. राक्षसाला कोडीत पकडण्यासाठी, चन्द्रगुप्ताशी खोटे भाडण करून, चन्द्रगुप्त आणि चाणक्य यांचा घेवनाब झाला अशी खोटी वार्ता जशी त्याने प्रसृत करून ठेवलेली असते, त्याचप्रमाणे राक्षसाचा परममित्र श्रेष्ठी चन्दनदाल, ज्याच्या घरी राक्षसाचे कुटुंब गुप्तपणे राहिले असते, त्याच्यावर राजद्रोहाचा आरोप ठेवून त्याला सुळी देण्याचे नाटक चाणक्याने रचले असते. राजधानीवर हल्ला करण्याचे वेत फसवऱ्यावर राक्षस आपल्या मित्राचे प्राण वाचविण्यासाठी बघवऱ्यानी येतो; आणि मित्राचे प्राण की चन्द्रगुप्ताचे अमात्यपद असा पेच राक्षसापुढे टाकून, चाणक्य नेवटी राक्षसाला जिंकतो आणि चन्द्रगुप्ताचे अमात्यपद त्याच्या गळी अडकवून स्वतः निरिच्छ वृत्तीने पण आपली सर्व प्रतिज्ञा पूर्ण झाली या समाधानात तपस्येसाठी निघून जातो. सुद्राराक्षसाचे हे कथानक म्हणजे ऐतिहासिक प्रसंग, राजकीय मसलती, तात्त्विक वादसवाद आणि चाणक्याचे बुद्धिवैभव यांचा एक अपूर्व संगम आहे.

भट्टनारायण

‘वेणीसहार’ नाटकातील अवतारणे यामन आणि आनंदवर्धन यांच्या ग्रथात आढळतात. तेव्हा भट्टनारायणाचा काल ई. स. ८०० च्या पूर्वीचा आहे यात शका नाही. ई. स. दहाव्या शतकाच्या अखेरीस लिहिलेल्या ‘दशरूप’ या नाट्यविषयक ग्रथात ‘वेणीसहार’ आणि ‘रत्नावली’ यांचा उल्लेख शास्त्रप्रणीत नमुनेदार नाट्यरचना म्हणून झालेला आहे.

ई. स. आठव्या शतकाच्या मध्यावर बंगालच्या आदिसूर या राजाने काव्य-कुञ्जहून पाच ब्राह्मणाना नेलाविले, त्यात भट्टनारायण होता अशी एक दंतकथा

वगलच्या राजनराण्याच्या इतिहासात प्रचलित आहे (हा आदिमर मगधाचा आदित्यसेन असल्यास हा काल ई. स. सातव्या शतकाचा उत्तरार्ध); भट्टनारायणाचा राजवशाशी संपर्क असल्याचे त्याच्या 'मृगराजलक्ष्मण' या त्रिरुदावरून दिसते अने काहींचे म्हणणे आहे. याच घराण्यात सुप्रसिद्ध टागोर घराणे जन्माला आले या सर्व दत्तक्या आहेत येवढे मात्र लक्षात ठेविले पाहिजे

भामाची नाटके सोडली तर महाभारताच्या कथानकावर रचलेले मोठे नाटक असे 'वेणीसहार' हेच आहे. द्यूतातील अपमानाने द्रौपदीने आपले पेंस मोकळे सोडले आणि भीमाने दुर्योधनाच्या रक्षाने मासलेल्या हातांनी द्रौपदीची वेणी बाधली (सहार = सयमन) आणि कौरवावर सुड उगविला अशी कल्पना करून भारतीय युद्धाची कथा येथे सहा अकांत माडली आहे. समेटाचा प्रयत्न, श्रीकृष्णशिष्टाई, इथपासून भीम दुर्योधनाच्या गडायुद्धापर्यंतचा आणि युधिष्ठिराच्या राज्याभिषेकापर्यंतचा तपशील नाट्यकथेत साहजिक आला आहे. वेणीमुळे झालेल्या सहाराचे (सहार = विनाश) चित्र नाट्यमय करण्यासाठी वीर, द्यूगार, हास्य, अद्भुत आणि विरोध, कष्ट अशा विविध रसाची योजना लेखकाने पद्धतशीरपणे केली आहे. ही रचना परंपरेत फार लोकप्रिय झालेली दिसते परंतु मुळात नाट्यापेक्षा महाकाव्याला अनुकूल असलेली ही कथा शास्त्रनियमाच्या चौकटीत चपलरपणे बसविली असली तरी हे नाटक प्रथम वेणीचे नव्हे

भ व भू ति

भवभूति हा कृष्ण यजुर्वेदी तैत्तिरीय शाखेचा काश्यपगोत्री ब्राह्मण ह्या घराण्यात अग्निहोत्र होते, सोमपानाचा अधिकार होता. राहण्याचे स्थान (त्रिदर्मातील) पद्मपूर. उदुम्वर हे याचे आडनाव. भवभूतीचा आज्ञा मद्र गोपाल, बडील नीलकण्ठ, आई च्छातूकर्णी श्रीकण्ठ आणि भवभूति (= शिवाचा प्रसाद, मस्म) ही दोन्ही त्याची विरुद्धे असावीत असा एक तर्क आहे. भवभूति अत्यंत व्युत्पन्न होता. त्याच्या गुरूचे नाव ज्ञाननिधी विद्वत्ता आणि कवित्व याचे असाधारण मीलन भवभूतीच्या व्यक्तिमत्त्वात दिसते.

कान्यकुब्जच्या यशोवर्मा राजाच्या पदरी 'गडडवटो' या माऊन मरा-

काव्याचा (इ. स. ७३६) कर्ता वाक्पतिरात्र आणि भवभूति दोघे होते असा कट्टणाने उल्लेख केला आहे. यात सत्याश असल्यास ई. स. च्या सातव्या शतकाची अखेर आणि आठव्या शतकाचा आरम्भकाल या दरम्यान भवभूति होऊन गेला असे म्हणता येईल. भवभूति कालिदासानंतर झाला यात वाद नाही; राजशेखर आणि वामन यांनी भवभूतीचा उल्लेख केल्याचे दिसते. या साहित्यिक समवाशी बरील कालगणना (ई. स. चे सातवे-आठवे शतक) जुळण्यासारखी आहे.

भवभूतीचे पहिले नाटक 'महावीरचरित' आणि शेवटचे तिसरे 'उत्तर-रामचरित' ही रामायणावर आधारलेली आहेत. दुसरे 'मालतीमाधव' प्राक्पनिक आणि सामाजिक असे दहा-अर्वा 'प्रकरण' नाटक आहे. मालतीचा पिता पद्मावतीच्या राजाचा अनात्य भूरिवग, माधवाचा पिता निर्दमराजाचा अनात्य देवरात, आणि आता बुद्धामिणुणी झालेली कामन्दकी हे तिघे साहाय्याची आपापल्या अपत्याचा निराह घडून याय़ा असे भूरिवग आणि देवरात यांचे दरेले होते. त्याप्रमाणे कामन्दकी मालती-माधव यांचा परिचय घडून आणून विवाहाचे जुळविते. परंतु पद्मावतीच्या राजाचा नर्ममुहूर्त नष्टन याच्या मनात मालतीशी लग्न करण्याचे असल्याने व राजाने त्याला अनुकूल दान दिल्याने मोठीच अडचण निर्माण होते. पापालिकाची अद्भुत शक्ती मनातून करून अडचणीचा परिहार करावा असे योजून माधव स्वघरिाराचे मूल अर्पण करण्यासाठी स्मशानात येतो. तेथे अधोराघण्ट आणि कपाशपुण्ड्रक यांनी चांगुल्लेखी देण्यासाठी मालतीला पळवून आणले असते. तिची मुक्ता जपार घण्ट्याला मारून माधव करतो. इकडे माधवाचा मित्र मकरन्द याने नटनाची बरीच मद्यनिका दिली वाराच्या हल्ल्यातून वाचविते अगते व त्यांचे घन पुढे असते. कामन्दकी मकरन्दाच्या मदतीने नटनाला पराजित्याचा वेग घालून विवाहापूर्वी मालती देवाच्या दर्शनाला आणी अग्न, मकरन्द य़ांचा पाशात करून तिची जगा घेतो, ही 'कथू' नटनाचा पिहार करते. मद्यनिका आनंदाचा भावार्थ रदवर्तन करायला येते तेव्हा ही कथू म्हणजे आपला प्रियकर ते मिला पडून येते; पुढे टोपेली पडून झाला. राजाचे शक्ति त्याला पाटलाग

करतात; पण माधव विलक्षण पराक्रम करून सैनिकांचा पराभव करतो. ह्या तरुणाचे साहस व पराक्रम पाहून राजा मालती माधवाच्या विवाहाला सुमती देतो. मधील धमालीच्या वातावरणात कपालफुण्टलेने अवोरघ्न्याच्या दधाचा सूड घेण्यासाठी मालतीला पुन्हा पळवून नेले असते. मालतीच्या नाहीमे होण्याने सर्व शोकमग्न होतात, माधव आत्महत्येस उद्युक्त होतो; पण कामन्दकीची शिष्या सौदामिनी मालतीची मुटका करते आणि सर्व आनंदोत्साह होतो.

‘महारीरचरित’ नाटकात रानाच्या विवाहापासून तो रावणवध आणि अयोध्येत राज्याभिषेक स्थपत्येच्या सर्व घटना सात अंकांमध्ये वर्णिल्या आहेत. राजाचे वैर हा मल्लवर्ती घागा कलून राम व परशुराम यांचे द्वंद्व, शूर्पणखेने मथुरेच्या वेपात जाऊन कैकेयीचे मन कटुपित करणे, विभीषणाचा वार्ता आपल्या राज्यातून वाट देत नाही म्हणून रामाने त्याचा वध करणे, या घटना रावण व त्याचा मंत्री मल्लवन्त यांनी रामाचा सूड उगडण्यासाठी केलेल्या कारस्थानाचे भाग आहेत असे भवभूतीने दाखविले आहे. परंतु नाट्यदृष्ट्या ही रचना यशस्वी झालेली नाही. ‘उत्तरामचरित’ नाटकात मात्र भवभूतीची प्रज्ञा परिणत झालेली स्पष्ट दिसते. एकांकडे सीतेपरील नितान्त प्रेम आणि दुसरीकडे राजकर्तव्य या द्वंद्वत रामाची भूमिका माहून, राम आणि सीता यांच्या हृदयाची आग्नेयने दर्शविण्यावर भवभूतीने भर दिला आहे. आणि सीतात्यागाचे नाटक गर्माकाच्या रूपाने नाटकात दाखवून, एकांकडे छत्र-प्रसादाचा उधळपणा जसा विदारक रीतीने उगड केला आहे, तसेच राम व सीता यांचे मीलन घडवून आणून कथेच्या मुक्तांताद्वारे दाम्पत्यप्रेमालाही न्याय्य साफल्य मिळवून दिले आहे. भवभूतीचे पढिले नाटक नाट्यदृष्ट्या फसले; ‘मालतीमाधव’त चातुर्य आहे, पण कारागिरीचा भाग अधिक आहे; ‘उत्तर-रामचरित’ने मात्र कविहृदयाचा नाट्यकार म्हणून कालिदासाच्या जवळचे स्थान भवभूतीला प्राप्त करून दिले.

मु रा रि

मौद्गल्यगोत्री वर्धमाक (वर्धमान) आणि तनुमती यांचा हा मुलगा.

याने स्वतःला 'बालवाल्मीकि' म्हणवून घेतले आहे. भवभूतीचे अवतरण याने दिले आहे. कीथच्या म्हणण्याप्रमाणे 'हरविजय' या महाकाव्याचा कर्ता रत्नाकर (ई. स. ९ वे शतक; मध्य) मुरारीचा उल्लेख करतो; दशरूपकात मुरारीचे एक अवतरण आहे; या सर्वे सदर्भावरून ई स ९ व्या शतकाची अखेर आणि १० व्या शतकाचा आरंभ हा मुरारीचा काल ठरतो. नर्मदातीरावरील माहिष्मती या गावी कलचुरी राजाच्या अमलाखाली तो राहत असावा असे त्याच्या नाटकातील एका सदर्भावरून वाटते.

'अनर्घराघव' या सात अंकी नाटकात राम-लक्ष्मण विश्वामित्राच्या आश्रमाला जातात. तिथपासून रावणवधानंतर ते अयोध्येला परत येऊपर्यंतचा कथाभाग वर्णनात्मक पद्धतीने गोविला आहे. भवभूतीचे अनुकरण करून राम-परशुराम यांची (पडद्याआड) दृग्गच्छन्ती, शूर्पणखेने मथुरेचा वेढ घेणे, रघुवश आणि महावीरचरित याचे अनुकरण करून रामाचा लक्ष्मणाचा परत प्रयाग आणि स्थलवर्णने, इत्यादि गोष्टी मुराराने नाटकात घातल्या आहेत. पण कथा नकाला गहनद्वता कुठे नारी, वर्णनाचा योग इतका की एकेका अंकात ८० पर्यंत श्लोक आहेत; आणि दोघट्या प्रयासवर्णनाच्या अंकात तर ही श्लोकसंख्या १५० पर्यंत गेली आहे. निवेदन व वर्णन यांच्या पसऱ्यात नाट्य पार लुप्त झाले आहे. मुरारीत असले तर काव्यगुण आहेत असे पारतर म्हणता येईल.

रा ज शे ए र

प्राचीन महाराष्ट्रात 'यायावर' घराण्यात जन्म. इंदुक (किंवा इंदिक) हे पिण्याचे नाव; शाल्वती आडचे नाव, आजचे नाव अकारण्य. राजेंद्रगाराने स्वतः विद्या जी भरपूर माहिती दिली आहे त्यावरून हे घराणे जानराव कीर्तिये दिसते. चाहमान किंवा चौहान (छत्रिय) वंशातील अवधुतमुंदरींशी त्याचा निहाळ झाला होता. महोदय (बनोड)चा महदपाल आणि त्याचा पत्न महीशाल

कालगणनेत राजशेखर होऊन गला असे उरेंच निश्चितपणे म्हणता येते. राजशेखराने रत्नाकर व आनन्दवर्धन (इ. स. ९ व्या शतकाचा मध्य) याचा उल्लेख केला आहे, आणि 'यशमिलक' चणूचा कर्ता सोमदेव (इ. स. ९६०) याने राजशेखराचा उल्लेख केला आहे. हे सदर्भ वरील कालगणनेशी जुळते आहेत.

राजशेखराच्या सहा ग्रंथांचा निदर्श आहे. पैकी 'हरनिर्गम' हे काव्य छंद चाले आहे, 'काव्यमीमांसा' हा कवी व काव्य यावर रचलेला शस्त्रग्रंथ आहे. यात अवन्तिमुन्दरीचा उल्लेख त्याने जागताग आदरपूर्वक केला आहे. याचाच चार ग्रंथ नामने आहेत.

'मालरामायण' नाटकात दहा अक्षमये सन्ध रामायणकथा गोवण्याचा अद्भुत रामशेखराने केला आहे. रावणाचे प्रेम हा मुख्य विंदू केलून नाट्य रचना केली आहे. या अनुषंगाने रावणाच्या करमणुकीसाठी सीता विनाहाच्या गर्भनाटकाची योजना, गडुल्याच्या ताडात घोलून पोपट पसवून सीतेचे दर्शन, पुरुखाच्या घर्तीवर रावणाचा सीतेसाठी शोक, रामपक्षीयाना घाबरून सोडण्यासाठी सीतेसारखे दिवणारे बाहुलीचे मुडने समुद्रकाठावर फेकण्याचे माल्य धानाचे कारस्थान, असे काही प्रसंग योजलेले आहेत परंतु नाटकाचा अभाव आणि सुमारे साठेसहस्र श्लोक यानी या रचनेचे दारिद्र्य उघडे केले आहे. 'मालमार्त' किंवा 'प्रचंड-पाण्डव' नाटकात द्रौपदीचे स्वयंवर आणि दूत प्रसंग आहे. हे नाटक अपूर्ण राहिले आहे, ही साहित्यदृष्ट्या कृपाच म्हटली पाहिजे. 'कर्पूरमजरी' हे चार अक्षी सडक केवळ प्राकृतात असून ते अवन्ति मुद्रासाठी लिहिले असा उल्लेख आहे. या आणि कलचुरा युवराजासाठी रचलेल्या 'निन्द्यालम्बिका' या चार अक्षी नाटिकांचा निषय राजशेखराची प्रणयकथा हाच आहे. राणीच्या पदरी असलेला तांत्रिक भैरवानन्द राजारणाच्या पुढे एक कर्पूरमजरी नावाची मुद्रा उभी करतो. राणी विला आपल्या अन्तःपुरात घेते. राजा चण्डपाल याचे निःच्यावर प्रेम करते आणि कर्पूरमनराहा पत्राचे आपले प्रेम व्यक्त करते. राणीच्या लक्षात हे येताच ती कर्पूरमनराला उद्दिवासात घेऊन. निष्क आणि दासी या प्रेमप्रकरणी साहाय्य करतात. तुरुंगापर्यंत एक

भुयार राणून प्रेमिकांना भेटण्याची सोय करण्यात येते. ही चोरटी भेट उघडकीला येऊन भुयाराचे जागेतील तोंड बंद केल्यावर चामुडेच्या मूर्तीमागे दुसरे भुयार तयार करण्यात येते. शेवटी ही कर्पूरमजरी राजकन्या असून राणीची चुलत बहीण आहे आणि तिच्याशी विवाह झाल्याने राजाचे वैभव वाढणार आहे असे कळल्यावर या प्रेमप्रकरणाची सांगता होते. 'विद्वदशालभञ्जिका' नाटिकेत नायिका राजाच्या प्रथम स्वप्नात येते आणि नंतर शालभञ्जिका म्हणजे कोरीव पुतळ्याच्या रूपाने दिसते. वस्तुतः हे दर्शन मंत्री भागुरायण याने मुद्दाम घडवून आणलेले असते कारण या नायिकेशी, म्हणजे लाटदेशाचा चन्द्रवर्मा याची कन्या मृगाकलेखा हिच्याशी, नायक त्रियाधरमहाराजाचा विवाह साम्राज्य मृद्वीला कारणीभूत होणार असतो. मृगाकलेखा त्रियाधरमहाराजाकडे मुलाच्या वेपाने येते. या मृगाकवर्मा नाम धारी मुलाशी युन्तलकन्या कुशल्यमाला हिचा विवाह करावयाचा राणीचा बेत असतो. पण राणीची मानलेली बहीण मेरुला ही विदूषक चारायण याची धात्रा करण्यामाठी त्याला लग्नाचे आमिष दाखवून त्याचा विवाह एका श्रीवैद्यभारते नोकराशी लावून देते. विदूषक चिड्डन मेरुले घर गड उगविण्यासाठी एका दासीला झाडाभाड स्वरूपून 'मेरुला ब्राह्मणाच्या पायाग्राहून गेली नाही तर लोहरच मरण पावेल' असे भविष्य वर्तविले; राणी व मेरुला याना ही भविष्यवाणी खरी वागते आणि मेरुला त्याचमागे विदूषकाच्या पायाग्राहून गेल्यावर हा सर्व प्रकार तो उघड करतो ! याचा बदला घेण्यासाठी राणी मृगाकवर्मा या मुलाशी राजाचा विवाह घडवून आणते. पण मग चन्द्रवर्म्याला मुत्र्या झाल्याची जनमी येते आणि मृगाकलेखेला (मृगाकवर्मा या) पुरुषरूपाने बावल्याची उमर उरत नाही ज्या मुलाशी राजाचे लग्न लागते ती वस्तुतः मृगाकलेखा आहे व राणीची धात्रा आहे, हे समजून येते त्यामुळे राजाला मृगाकलेखा आणि कुशल्यमाला या दोन्ही मुर्ती एकाच घेळी प्राप्त होतात. या दोन्ही नाटिकां प्रसंगाचा काही बदल असला तरी हर्षाच्या उद्बोधन-नाटिका आणि काव्यिकेचे 'मानविकाश्रमित्र' यांचा आचरणामह गाचा स्वरूप दिग्दर्शनाय साहजिक नाही.

वि ल्ह ण

विल्हणाची 'कर्णमुंदरी' ही चार-अर्की नाटिका (ई. स. १०८०-९०), अनदिलशाहचा चालुक्य राजा कर्णदेव त्रैलोक्यमहड (ई. स. १०६४-९४) याचा कर्णाट राजा जयनेगी याच्या मुलीशी झालेला विवाह दर्शविण्यासाठी रचलेली दिसते. चालुक्य राजाचा विद्याधरकन्या कर्णमुंदरी हिच्याशी हेंगारा विवाह साम्राज्यसूचक ठरणार असतो मनी कर्णमुंदरीचा अन्तःपुरात प्रवेश कर-
मितो. राजा तिला प्रथम स्वप्नान, नंतर चित्ररूपाने पाहतो आणि प्रेमान पडतो. राणीला हे समजताच ती विरोध करते. कर्णमुंदरीचा वेप घेऊन ती स्वतःच सङ्केतमयली येते; मग कर्णमुंदरीचा वेप दिलेल्या एका मुलाशी राजाचा विवाह करून आणण्याचा घाट घालते परंतु जागरूक मनी मुलाच्या जागी खऱ्या कर्णमुंदरीची योजना करतो. येऊनच परकीय शत्रुवर विजय मिळाल्याची बाती येते आणि ही प्रेमकथा आनंदी वातावरणात संपते. कालिदाम, हर्ष आणि राजनेगर यांच्या रचनेचे पडसाद येथे स्पष्ट ऐवू येतील.

ज य दै ध

षीडिन्यगोत्री (कापच्या म्हणण्याप्रमाणे, बऱ्हाडातील कुडिनपूरचा रहिवासी) महादेव आणि मुमिना यांचा हा मुलगा ('गीतगोविंद' रचणाऱ्या जयदेवाहून भिन्न) हा स्वतःला तार्किक म्हणवितो 'चन्द्रालोक' हा अलंकार-शास्त्रावरील ग्रंथ त्याचा दिसतो याचा काल असाजे ई स १२०० किंवा तेरावे शतक याचे 'प्रसन्नरावण' हे सात अर्की नाटक रामकथेवरचे आहे. नाट्यरचनेत जयदेवाने काही वेगळे प्रकार केले आहेत. सीता सप्तीसरोवर प्रागेत असता राम तिला पाहतो. दोघेही वासनीलता आणि सहकारवृत्त याचा समागम वर्णन करतात आणि यानून त्यांचे प्रेम व्यक्त होते. वाली-मुग्रीव याचा सत्य यमुना व गंगा या नद्यांच्या समापणानून, सीताहरण गोदावरीच्या मुगाने आणि धानी-वध, मुग्रीमसरय हे प्रसंग तुलसीदासाच्या मुखाने वर्णन केले आहेत. रामाचा शोक दागवून त्याला सात्वत देण्यासाठी, एका विद्याधराच्या मायाशक्तीने रावण व सीता यांच्या फेद घेऊन सीतेला स्वप्न देऊन शिखर हे प्रसन्न रूपे केले आहेत.

सागराच्या भोवती अनेक नद्या व त्यांचा सवाद किंवा भाषण दाखविण्यात कल्पकता आहे, पण नान्यरचनेला या दृश्याचा काही उपयोग होत नाही. सांकेतिक रचना आणि काव्यमय शैली येथल्यावरच शेवटी समाधान मानावे लागते.

महादेव

कृष्णसूरीचा पुन, कीडिन्यगोत्री महादेव हा तगावरचा राहणारा (ई. म. १७ व्या शतकाचा मध्य). याच्या 'अद्भुतदर्पण' या दहा अंकी नाटकात रावणाच्या दरबारातील अगद-शिष्टाईपासून रामाच्या अभिषेकापर्यंतची कथा आहे. महादेवकवीने जादूच्या आरशाची योजना करून त्यात लक्ष्मीला सर्व घटना रामाला दिसतात असे दाखविले आहे. नाटकाचे नाव या घटनेनेच सिद्ध झाले आहे परंतु आरशाचा उपयोग 'प्रसन्न राघव' नाटकातही आहे, त्यामुळे या दर्पण-योजनेत तसे नावीन्य नाही शिवाय, रावणाला महोदर नावाचा विदूषक जोडीदार देऊन रामकथेच्या चित्रणाचा मान्य संकेत (विदूषकाचा अभाव) लक्षात घेणे मोडला आहे.

महानाटक-हनुमन्नाटक

हे नाटक दोन स्वतंत्र आवृत्त्यात उपलब्ध आहे : एक, मधुगूढनामे तयार केलेली बंगाली दहा अंकी, दुसरी दामोदरमिश्राची पश्चिमभारतीय चौदा अंकी. बंगाली आवृत्तीचे 'महानाटक' व पश्चिम भारतीय आवृत्तीचे 'हनुमन्नाटक' अशी नामाभिधाने आहेत. भोजाने ही आवृत्ती तयार करविली अशी दंतकथा भोजप्रबन्धात आहे. मूळ हे नाटक हनुमत्ताने दगडावर कोरून लिहिले, पण या रचनेने वात्समीकीच्या कवित्वाला आवरण पडून नवे म्हणून हनुमत्ताने हे नाटक समुद्रात बुडविले. पुढे समुद्रातून काही कोरलेल्या शिला सापडल्या; त्यांच्या आधारे भोजाने दामोदरमिश्राकडून या नाटकाची जुळवणी केली. या दंतकथे-प्रमाणे दामोदरमिश्राच्या 'हनुमन्नाटका'च्या आवृत्तीचा काल भोजाच्या फार-कीर्दीचा, म्हणजे ई. स. च्या ११ व्या शतकाचा प्रथमाधे, हा ठरेल.

हे एक विलक्षण नाटक आहे. मधूसूटनाची आवृत्ती १० अर्की व ७२० श्लोकी आहे; दामोदरमिश्राची १४ अर्की, ५४८ श्लोकी आहे. हे नाटक सर्व सस्कृतात आहे; यात गद्य व सवाद नावापुरतेच आहेत; रंगसूचना नाहीत; असह्य पात्रे आहेत, नान्दी आहे, पण प्रस्तावना नाही असह्य श्लोकांपैकी अनेक भयभूति, मुरारि, राजगेखर इत्यादि नाटककारांच्या नाटकातून सरळ उचललेले आहेत. सवध रामकथेचे हे एकप्रकारचे नाम्याचे रूप असलेले पण यस्तुतः काव्यमय असे सकल आहे. लुडस याच्या मताप्रमाणे हे 'दूताङ्गद' नाटकासारखे 'छायानाट्य' आहे; परंतु असा उल्लेख 'दूताङ्गद' नाटकाप्रमाणे या नाटकात कुठेच नाही; त्यामुळे हे सकल असावे हे मत गृह्यतेकानी स्वीकारले आहे. 'हनूमन्नाटक' या नावाच्या मागे केवळ दत्तकथा आहे. 'महानाटक' हे नाव केवळ वर्णनात्मक आहे. या नाटकाचा खरा कर्ता माहीन नाही. एक विलक्षण रचना म्हणून सस्कृत नाट्यसुष्टीत या नाटकाचा उल्लेख करावा लागतो.

● ●

परिशिष्ट ३

संस्कृत नाट्याचे मराठी अतार

[या परिशिष्टात एक सकलन सादर कर आहे हे सकलन परिपूर्ण नाही पण असे सकलन एवढा होण्याची आवश्यकता होती ते झाल्यावर त्यातील चुकाची दुरुस्ती करणे आणि नव्या माहितीची भर घालणे मुलभ म्हण

‘अ’ विभागात, संस्कृत नाट्याचे मराठी अनवाद समाविष्ट केले आहेत श्री दाते यांच्या ग्रंथसूचीचा उपयोग करून, ती ती पुस्तक प्रयत्न पाहून, त्यात योग्य ती भर घालून ही यादी तयार केली आहे संस्कृत नाटककाराचे नाव, नाटकाचे नाव आणि काल असा अनुक्रम आहे अनुवादाची माहिती देताना लेखक, प्रकाशक, मुद्रण व प्रकाशनकाल असा तपशील एकत्र घेत आहे

‘आ’ विभागात संस्कृत साहित्यावर आधारित मराठी नाटकाचे सकलन आहे येथे मूळ संस्कृत लेखकाचे नाव आणि प्रकाशनाचा काल असा क्रम आहे

‘इ’ विभागात संस्कृत नाटकाच्या मराठीत आधुन्याची यादी आहे येथे मराटकाचे नाव आणि प्रकाशनकाल लक्षात घेऊन क्रम ठेविला आहे

‘इ’ विभाग वढळ (माझ्या) सोयीसाठी वगळून करून त्यात मी केलेल्या अनवादाची व मराटनाची यादी दिगी आहे

प्राप्त परिस्थितीत जी साधने उपलब्ध झाली त्याच्या आधारे जे शक्य झाले तेवढे केले आहे. या सफळनातील चुका व उणिवा माझ्या नजरेस जाणत्यानी आणून द्याव्यात अशी रितीती आहे.]

कालिदास

अभिज्ञानशाकुन्तल :

- (१) शाकुन्तल नाटक : परशुराम ब्रह्माळ गोडगोले;
ज्ञानप्रकाश [शिळाटाप]; पुणे; १८९१
[कालिदासकृत मूल संस्कृत नाटकाचे मराठी
भाषांतर]
- गद्यसंस्करण गोडगोले
शाकुन्तल नाटक : आवृत्ती २ री;
सी. ह. विप्लवकर, रामचंद्र मोरेश्वर साने;
ज्ञानप्रकाश; पुणे; १८९०
- (२) कालिदासकृत अभिज्ञानशाकुन्तल
नाटक : गणपत कृष्णाजी छापखाना; मुंबई; १८९९
[मूल संस्कृत व मराठी भाषांतर; सचिन]
- (३) महाकवी श्रीकालिदासकृत अभिज्ञानशाकुन्तल नाटक :
रामचंद्र भिकाजी गुजीकर; मुंबई;
गणपत कृष्णाजी छापखाना, मुंबई; १८७०
[विविधज्ञानविस्तारातील]
- (४) कालिदासाचे अभिज्ञानशाकुन्तल नाटक :
महादेव चिमणाजी आपटे,
निर्णयमागर; मुंबई; एप्रिल १८८१
[मौनेच्या चार घटका - भाग १ हा - यातील,
सटीक भाषांतर]
- (५) सगीत शाकुन्तल नाटक :
उत्कल पादुरंग ऊर्फ अण्णा विलोत्कर;
आर्यभूषण, पुणे; २८ सप्टेंबर १८८१
[गद्यव्यात्मक मराठी भाषांतर]

दुसरी आवृत्ती : १८८३;

... आवृत्ती : १९११;

नवी आवृत्ती : ग. चि. देव :

जगद्धितेच्छुः पुणे; १९१२

नवी आवृत्ती : आर्यभूषण, पुणे; १९२१; १९२९

- (१) डोगरेकृत संगीत वासुदेव नारायण डोगरे; मुंबई;
शाकुंतल : नारायण जगन्नाथ दातार; १८९०
आर्यभूषण; पुणे
[पहिरया चार अंकाचे गद्यपद्यात्मक मराठी भाषांतर]
- (७) संगीत शाकुंतल महादेव रामचंद्र साठविल्कर;
नाटक : भारतभूषण; पुणे; १९०५
[नवीन चालीकर]
- (८) संगीत मर्तंड नारायण आचार्य; नाट्यर (स मोर);
लघुशाकुंतल : मर्तंड नारायण आचार्य; नाट्यर; १९२१
जाणती छापखाना, बडोदे;
[पाच अंका]
- (९) महाराष्ट्र शाकुंतल : केशव विनायक गोडबोले; फल्टण;
केशव विनायक गोडबोले; फल्टण; १९२५
श्रीगणेश छापखाना, पुणे,
[कविकुलगुरु कालिदासकृत अभिज्ञानशाकुन्तल नाटकाचे समवृत्त-समश्लोक मराठी भाषांतर; प्रस्तावना : रा. द. राजडे]
- (१०) मराठी शाकुंतल : लक्ष्मण गणेशशास्त्री लेले
भा. ल. लेले, ४ बुधवार, पुणे १९२६
हनुमान प्रेस; पुणे
[महाकवी श्रीकालिदासविरचित अभिज्ञानशाकुन्तलाचे मराठी गद्यपद्यात्मक भाषांतर; प्रस्तावना : वै. का. राजवाडे]

- (११) मराठी स्वरूप शाकुंतल : वा. ल. अंतरकर; देवरूप;
: वा. ल. अंतरकर, देवरूप (रत्नागिरी); १९२९
चलन मुद्रणालय; रत्नागिरी
[महाकवी कालिदासकृत अभिज्ञानशाकुन्तलनामक
संस्कृत नाटकाचे तुल्यवृत्त मराठी भाषांतर]
- (१२) सर्वदमन : रा. न. कीर्तने; पुणे
मो. पु. रानडे; १९४०
श्रीज्ञानेश्वर प्रेस; कोल्हापूर;
[शाकुन्तलाच्या कथानकाला आधुनिक साज;
परिचयलेखक : जे. ना. वाटवे]
- (१३) संगीत शाकुन्तला : ह. रा. महाजनी,
व्ही. जी. कुलकर्णी, लक्ष्मीनिवास,
टायकळमाडी, दिगमजी पार्क, मुंबई २८,
प्रथम प्रयोगाची तारीख १०-१०-१९५९
[शाकुन्तलाच्या देवळकृत भाषांतराचा उद्देश;
देवलाची पाच पदे घेतल्याचा उद्देश; पाच अंकांत
रूपांतर.]
- (१४) नाट्यरूप शाकुंतल : द. स. अत्रपकर;
स्कूल अँड कॉलेज बुक स्टॉल,
कोल्हापूर; नोव्हेंबर, १९५२
[दुटित मराठी रंगवृत्ती; पदासह]
- (१५) अभिज्ञान-शाकुंतल : श्री. चारुमती मागवत (अकोला);
: व्हीनस प्रकाशन, पुणे २;
आनंद मुद्रणालय, पुणे २; जाने. १९६२
[मराठी अनुवाद]

मालविकाग्निमित्र

- (१) मालविकाग्निमित्र : गणेश सदाशिव लेले;
सरकारी विद्यागते;

- एज्युनेशन सोसायटीचा छापखाना,
मुंबई; १८६७
[कालिदासकृत नाटकाचे भाषांतर]
- (२) मालविकाग्निमित्र : वामन गणेश जोशी (वेळशीकर)
मुद्राकर प्रेस; पेण; १८९३
[संस्कृत पुस्तकाचे भाषांतर, श्लोकांचे
पद्यरूप]
- (३) संगीत माल- बाळकृष्ण गंगाधर धर्दे,
विकाग्निमित्र नाटक : इंडियन प्रिंटिंग प्रेस;
मुंबई; १८९५
- (४) मालविकाग्निमित्र : श्री. चारुमती भागवत (अकोला),
व्हीनस प्रकाशन, पुणे २;
आनंद मुद्रणालय, पुणे २; नोव्हेंबर, १९६१
[मराठी अनुवाद]

विक्रमोर्वशीय

- (१) श्रीकालिदासकृत विक्रमोर्वशी : भास्कर अनंतशास्त्री साम्बहर्कर
(व गणेश अनंतशास्त्री अभ्यकर)
निर्णयसागर; मुंबई; आ. १ ली;
[मराठी भाषांतर] १८७२
- (२) विक्रमोर्वशी नाटक : (या संस्कृत नाटकाचे मराठी भाषांतर);
कृष्णशास्त्री राजवाडे;
मुविप्राप्रकाश (शिळाछाप),
पुणे १८७४
[गल्पपद्य]
- (३) संगीत विक्रमोर्वशी नाटक : गजानन चिंतामण देव;
रंगो रामचन्द्र सोळंकर, पुणे;
आर्यभूषण, पुणे; १८८७

- (४) साग्र संगीत : नेशन मोरेश्वर काणे,
विक्रमोर्वशी नाटक मुधाकर प्रेम; पेण, १८८९
- (५) संगीत विक्रमो- गोविंद ब्रह्माळ देवल;
र्वशीय नाटक : श्रीजेतकरी छापखाना, पुणे; एप्रिल, १८८९
- (६) विक्रमोर्वशीय : श्री. चारुमती भागवत (अकोला);
व्हीन्स प्रकाशन, पुणे २;
आनंद मुद्रणालय, पुणे २; बानेगरी, १९६२
[मराठी अनुवाद]

कृष्णमित्र यति

प्रबोधचन्द्रोदय

- (१) प्रबोधचन्द्रोदय : सदाशिव बजाजा अमरापूरकर
नाटक : (साहा० रावजी बापूजीराव्ही गणद);
मिठ्ठ सखाराम अभिहोनी याचा छापखाना;
(चिळाछाप;) मुम्बई, १८५१
[सखुत आणि मणठी]
[तीन अंक; अत्यंत दुर्मिळ]
- (२) सायुज्यसदन : [प्रबोधचन्द्रोदयाच्या आधारे ?]
रामकृष्ण हरी भागवत, मुम्बई;
गणपत कृष्णाजी याचा छापखाना,
मुम्बई १८६८
- (३) प्रबोधचन्द्रोदयाचे लेखक : श्रीगुरु प्रल्हादमहाराज,
भाषांतर अथवा बडोदेकर, ज्ञानेश्वरीवाले,
' मोहविनाश ' प्रकाशक : नारायण कृष्णानुग्र बडोदेकर
नाटक : हरिदास, बडोदे;
मुद्रक : मंगल रामचट्टाना कर्फे दादाानुग्र
बडोदेकर
जगदीश्वर छापखाना, मुम्बई;
आवृत्ती पहिली, नडोदे, १९१६

- (४) प्रबोधचन्द्रोदय नाटक : गोपाळ विठ्ठल सावत, तिरुवडेकर,
: रवींद्र प्रिंटिंग छापखाना, आवेवाडी,
गिरगाव, मुंबई;
प्रसिद्धी : कुडाळ (लेखक), १९२४
(भाषांतर)

जगन्नाथपाडित

रतिमन्मथ

- रतिमन्मथ नाटक : शंकर मोरो रानडे
आयंबेमव, पुणे, १८८१ (?)
इंदुप्रकाश, नेटिव्ह ओपिनिशन,
मुंबई,
[नाट्यकथार्णवमध्ये, मूळ संस्कृतवरून, १८८१
गद्य पद्यात्मक]

जयदेव

प्रसन्नराघव

- प्रसन्नराघव नाटक : शिवरामशास्त्री पाळदे,
गणपत कृष्णाजी यांचा छापखाना, मुंबई,
१९५९ (?)
[मूळ संस्कृताचे भाषांतर, गद्यपद्य]

दामोदर मिश्र

हनुमन्नाटक

- हनुमान नाटक : लेखक (?)
इंदुप्रकाश, मुंबई, १८३९
[मूळ संस्कृत श्लोक व त्यांचे सराळी भाषांतर]

विह्वलाग

कुन्दमाला : रंगाचार्य बालकृष्णाचार्य रङ्गी
आणि रामचंद्र विनायक श्रीगडे;
ज्ञानेश्वर प्रेम, कोल्हापूर;
प्रकाशक : रङ्गी - कोल्हापूर; १९३५

पाटणकर प्रो. परशुराम नारायण पाटणकर
वीरधर्मदपंग नाटक : शंकर नरहर रहाळकर
(साहा० भास्कर गोविंद गवारीकर)
प्रकाशक : शंकर नरहर रहाळकर,
इंदूर,
[मूळ सत्कृत नाटकानुसृत, सचिन] १९३२

द्याणभट्ट

पार्वतीपरिणय

(१) पार्वतीपरिणय : परशुराम बट्टाळ गोडबोले;
दक्षिण प्रेम कनिठी ग्रंथमाला, न. ५;
इंदुप्रसाद छायागाना; मुंबई;
[सत्कृत संहिता व मराठी भाषांतर] १८७२

(२) संगीत पार्वती-
परिणय नाटिका : रामचंद्र गणेश वैद्य;
श्री रामनक्षत्रप्रकाश, चेळगाव;
(नवी आवृत्ती) १८९०

भट्टनारायण

वेणीसंहार

(१) वेणीसंहार नाटक : परशुरामभट्ट बट्टाळ गोडबोले;
दक्षिण प्रेम कनिठी;
पूना कॉलेज प्रेम (सिद्धाप्रेम);
पुणे, १८५७

[आ. २ री : मुंबई-समाचार, मुंबई; १८६१;
आ. ३ री : मुंबई, मुंबई इलाख्यातील सरकारी
विद्याशाळा याते; एज्यु. सोसायटीचा छापखाना,
मुंबई, १८८१
आ. नवी : सभा. गोपाळ गोविंद अधिकारी; ठाणे,
दत्तर आशकारा; मुंबई, १९२३.]

- (२) बेगीसहार : श्री. म. भाबरेकर, १८८८
[उपलब्ध झाले नाही.]
- (३) संगीत बेगीसहार वासुदेव नारायण डोंगरे;
नाटक : प्रकाशक : जनार्दन महादेव गुर्जर, रामवाडी, मुंबई,
निर्णयसागर, एप्रिल १८९०
- (४) बेगीसहार अनंत वामन वरवे,
(रंगवृत्ती) : शंकर नरहर जोशी, चित्रशाळा प्रकाशन;
चित्रशाळा, पुणे (आ. २ री), १९१४
- (५) बेगीसहार * श्री चारुमती भागवत (अकौला);
ध्वनिप्रकाशन, पुणे २,
आनंद मुद्रणालय, पुणे २; एप्रिल, १९१२

भवभूति

उत्तररामचरित

- (१) उत्तररामचरित परशुराम बल्लाळ गोडबोले,
नाटक : एम्. एल्. डीसोझा यांचा छापखाना,
मुंबई, १८५९
[दुसरी आवृत्ती . सरकारी विद्याखाते;
गणपत कृष्णाजी यांचा छापखाना, मुंबई, १८८१
तिसरी आवृत्ती : प्रका० सदाशिव रामचंद्र गोडबोले
पुणे, महाराष्ट्र मित्र छापखाना, सातारा, १९२६]
- (२) संगीत उत्तरराम- माधवराव गणपत पटवर्धन, कुरुन्दवाडकर, ' भाऊ
चरित नाटक : नाना ' प्रेसमध्ये छापून प्रसिद्ध; कुरुन्दवाड, १९०३

(३) 'रुद्रिणः'

नाटकात्

प्रयनाट

(४) उत्तररामचरित

नाटकचौ

मं. गंगावृत्ती

(५) मंत्राधुनविशेष

(६) भवभूतिप्रणीत

उत्तररामचरित

[उत्तररामचरित नामक प्रसिद्ध नाटकाचे मराठी प्रतिदिन; फेरछात्र कृष्ण; पाच अंक; गद्यरच.]

श्रीनाट कृष्ण वेल्लकर;

: जगादिनेष्टु प्रेम, ४३२ शलिशर पेठ; पुणे;

प्रयनाटवृत्ती,

१९१५

[मराठी नाट्यर, उद्बोधन व रचना यातून]

(७) प्रज्ञा राजा

: भगवन्नाथ यशवंत शैलकर;

प्रकाशक : गोविंद रामचंद्र शिरगोपीकर;

हृदय प्रिंटिंग प्रेम, नाशिक;

१९३३

(८) उत्तररामचरित

: श्री चारुमती भागवत (अक्षर),

वर्तमान प्रकाशन, पुणे २;

आनंद मुद्रणालय, पुणे २;

एप्रिल, १९६२

[मराठी अनुवाद]

मालतीमाधव

(१) मालतीमाधव

नाटक

श्रीकृष्णशास्त्री राजवाडे;

: एड्युकेशन सोसायटीचा छापखाना, मुंबई, १८९१

[सलून नाटकावरून मराठी भाषांतर]

- [दुसरी आवृत्ती : काशीनाथ खुनाथ मित्र,
मनोरंजक ग्रंथ प्रसार माला न. २४,
निर्णयसागर, मुंबई, १९०७]
- (२) संगीत मालती-
माधव नाटक : आर्यभूषण छापखाना, पुणे, १८८५
[पूर्वभाग, अंक १ ते ६, चौकिकाविशहापर्यंत]
- (३) संगीत मालती-
माधव नाटक : प्रकाशक : पादुरंग बाबाजी भोसले,
रामदास प्रेस, सातारा, १८८९
[नाटकाचा पूर्वांश]
- (४) साग्रसंगीत मालती
माधव नाटक : अबाप्रसाद छापखाना, पुणे, १८९०
- (५) संगीत मालती-
माधव नाटक : लेखक :
मुंबई, चाफेकर देसाई आणि कंपनी,
जगद्वितेच्छु प्रेस, पुणे, १९०६
[नवीन मुरम चालीवर, महाकवी भरभूतिविरचित
मालतीमाधव नाटकाचे आवारे]

भारत

संकलित

- (१) भासकवीची
नाटके : बळवंत रामचंद्र हिवरगावकर;
प्रकाशक बळवंत रामचंद्र हिवरगावकर, बडो गल्ली,
अहमदनगर;
मुद्रक अ. स. गोखले, विजय प्रेस, ५७०
शनिवार पुणे,
खण्ड १ - मार्च १९२६
खण्ड २ - १९३१
[भासच्या १३ नाटकांचे गद्यपद्यात्मक भाषांतर,
प्रस्तावनेसह]

- (२) भामावी नाटके कृष्णाजी लक्ष्मण सोमग ऊर्फ किरान;
अर्थांत भामकरीचा मुद्रक-प्रकाशक : शंकर नरहर जोशी,
मराठीत अवतार : चित्रशाला प्रेस, पुणे;
महाभारत-रामायण-नाटके : १९२७
वृहत्कथा नाटके : १९३१
- (३) सुरन नाटिका : पु. ना. वीरकर;
[महाकवी माझच्या नाटकांवर आधारित]
श्रीनम्र प्रकाशन, पुणे २;
आ. १ सी- १९५५
['पितृवचन' - प्रतिमा, अंक १ वर आधारित;
'मधला माऊ' - मध्यम-यायोगाचे रूपांतर;
'श्रीकृष्णशिष्टाई' - दूतनाटकाचे रूपांतर;
'मृत भाग' - प्रतिमा, अंक ३-४ च्या आधारे;
'पार्थप्रणिश' - दूत-घटोत्कचाचा अनुवाद,
'उदारधी कर्ण' - कर्णभारचा अनुवाद,
'धर्मविजय' - अभिषेक, अंक ३ ४ वर आधारित.]

सुदी नाटके

- अविमारक : महाकवी श्रीमामप्रणीत अविमारक या नाटकाचे
मराठी भाषांतर :
त्रिणु दामोदर देशपांडे (घुळे)
प्रकाशक : त्रिणु दामोदर देशपांडे.
आर्यान्त छापखाना, घुळे, १९२६
[त्रिस्तन उद्बोधक व अर्थबोधक टीपासह; १२६
पानी उपोद्धान : नळकृष्ण माधव खुपेरकरशास्त्री]

पञ्चरात्र

- : वीर सौमद्र
[भावकृत 'पञ्चरात्र' कथेच्या आधारे, सचिन]
दत्तात्रेय गणेश सारोळकर, मुंबई,
प्रकाशक : न. रा. जोशी;
मौज छापखाना; मुंबई; १९२९

स्वप्नवासवदत्त :

- (१) स. स्वप्नवासवदत्ता : कानेट्कार गुरुजी,
 प्रकाशक : श्रीकमल वि. भडारी, उदय स्तोअर्स,
 कोरेगाव, उ. सातारा;
 मुद्रक : अनंत कृष्ण कुल्कर्णी; आनंद प्रि. प्रेस;
 सातारा प्रा. लि. १८२ सोमवार, सातारा शहर,
 सातारा, १९५७
- (२) वासवदत्ता : दे. गो. उदापुरे,
 (पत्ररचना : सुरेश श्रीधर भट)
 नाट्यविदर्भ प्रकाशन, अमरावती, जुलै १९६१
 [चार अंकी संगीत नाटक, पहिल्या अंक
 स्वतंत्र, मूळ नाटकावर आधारलेले रूपांतर]

मथुरावास कवी

- धृपभानुजा
 नाटिका : विष्णु दाजी गद्रे,
 : शानप्रकाश, पुणे; १९९७
 [संस्कृत नाटिकांचे गद्यपद्यात्मक मराठी भाषांतर]

राजशेखर

- कर्पूरमञ्जरी
 कर्पूरमञ्जरी : गणेश सदाशिव लेले (न्ययस्कर),
 दक्षिणा प्रैज कमिटी, नं. ११ (साठी सरदाराम
 परशुराम पडित यांनी प्रसिद्ध केले),
 इंदुप्रकाश, मुंबई; १९७७
 [मूळ मंडकाचे मराठी भाषांतर]

विद्वत्शालभञ्जिका

- विद्वत्शालभञ्जिका : गणेश सदाशिव लेले,

रामनन्द कीर्ति

ज्ञानरसिन्द

(१) ज्ञानरसिन्द

(२) ज्ञानरसिन्द

विशारदक्षम

मुद्राराक्षम

(१) मुद्राराक्षम

: कृष्णशास्त्री राजवाडे

(मुद्रारणा : कृष्णशास्त्री चिन्मयकर)

सरकारा विशारदते,

एज्यु सोवार्दयचा छाप्पाना, मुद्रा १८१७

[जा. २ रा * सनादन : शरर पो. पडि,]

प्रकाशक : का. र मित्र, मनोरञ्जक ग्रन्थप्रचारक-

माला, न २३ कर्नाटक प्रेम; मुद्रा, १९०६]

(२) मुद्राराक्षम

ज्यरासम केशव अम्नारे

(हायकोर्ट बरील, उमरावती),

मुद्रक : रामचंद्र पांडुरंग रोही,

आत्कियन प्रेस, उमरावती;

[गद्यरूप मापांतर]

१९००

(३) मुद्राराक्षस

सविधानरु व पदे : श्रीयुत केणी याची; श्लोक राजवाडे याचे.

[For Private Circulation only, 'Our Day Drama'-Printed at Durbar Printing Press, Savantwadi]

१२ डिसेंबर १९१७

(४) संगीत मुद्राराक्षस : ना. वि. गोळिवडेकर;

प्रकाशक : ना. वि. गोळिवडेकर, (औंध)

मुद्रक : वि. श. बैद्य; आनंद प्रेस, सातारा,

औंध,

१९४०

[रंगावृत्ती]

(५) कौटिल्य

: के. नारायण काळे,

पॉप्युलर बुक टेपो, मुंबई;

कर्नाटक प्रेस, मुंबई;

(चार अंकी)

मे १९६१

[विशारदताच्या 'मुद्राराक्षस' नाटकाचे स्वर

मराठी रूपांतर, चार अंकात; रचनेचे शिल्प बदलून]

(६) मुद्राराक्षस

: श्री. चारुमाती भागवत (अकोला)

व्हीनस प्रकाशन, पुणे २;

आनंद मुद्रणालय, पुणे २;

[मराठी अनुवाद]

मे १९६२

शूद्रक

मृच्छकटिक

(१) मृच्छकटिक नाटक : परशुराम वःशगळ गोडगोले;

दण्डिणा प्रेस कमिटी;

गणपत कृष्णाजी याचा छापखाना, मुंबई; १८६२

(शुद्धकाव्या मूळ ग्रथावरून मराठी भाषांतर)
 [आ. २ री - मुम्बई, सरकारी निवाशाच्या खाते,
 गणपत कृष्णाजी छापखाना, मुम्बई; १८८१
 (गणपथ)
 आ. ३ री - सदाशिव रामचंद्र गोडबोले; पुणे,
 श्रीरामेश्वर प्रेस; पुणे, १९३५
 उपोद्घात : श्री गोमाळ विष्णु तुळपुळे]

- (२) मृच्छकटिक नाटका टील पद्यसंग्रह • रघुनाथ कृष्ण मुळे,
 जगदीश्वर छापखाना, मुम्बई, १८८६
- (३) मृच्छकटिक नाटकातील कवितासंग्रह • अण्णा मार्तंड जोशी,
 प्रकाशक : खडेराय मार्तंड जोशी,
 निर्णयसागर, मुम्बई;
 (दुसरी आ.) १८८७
- (४) संगीत मृच्छकटिक नाटक • गोविंद महाळ देवळ,
 श्रीशेठकरी छापखाना, पुणे, १९८९
 [आ. ६ वी - प्रकाशक : विशाखर हरी दामले,
 मॅनेजर, न्यू नितागराना, बुधवार पेठ, पुणे,
 मुद्रक - महादेव सत्ताराम दाते,
 ' वैद्यकपत्रिका ' छापखाना, अग्निगार,
 प. न. ७७, पुणे, १९१४
 [दहा अंकीचे सहावी भाषांतर]
 आ. ९ वी - प्रकाशक विशाखर हरी दामले;
 हनुमान प्रेस, पुणे; १९२८]
- (५) संगीत मृच्छकटिक नाटक • नारायण बासुदेव डोगरे, (मुम्बई)
 : प्रकाशक : ज्योर्दन महादेव गुजरे,
 निर्णयसागर, मुम्बई, १८९०
- (६) संगीत मार्त्यकविजय : [अण्णा मृच्छकटिक नाटकाची रगावृत्ती] :
 नाटक • दत्तात्रय रामचंद्र तिळवे,
 धुर्डीगज प्रेस, शहापूर, १८९३
- स. ना. .. १४

- (७) दमनसेना : प्रल्हाद केशव अत्रे;
रामकृष्ण प्रकाशन मंडळ, गिरगाव, मुंबई;
[बोल्डपटसवाद; मृच्छकटिकच्या आधारे]
१९४३ (!)
- (८) मृच्छकटिक : श्री चारुमती भागवत (अकोला),
व्हीनस प्रकाशन, पुणे २;
आनंद मुद्रणालय, पुणे; १९९२
[मराठी अनुवाद]

हर्ष

नागानन्द

- (१) नागानन्द : परशुराम चफ़ाळ गोडगोले;
गणपत कृष्णाजी छापखाना, मुंबई, १८९५
[श्रीहंपरुन संस्कृत नाटकाचे मराठी भाषांतर]
- (२) स. नागानन्द नाटक : गणेश विष्णु गद्रे;
संगीत नागा दि नाट्यकार मंडळी;
एचयु गेशा चा छापखाना, मुंबई; १८८२
[संस्कृत नाटकाचे आधारे]
- (३) नागानन्द [मराठी
मराठीनुवाद] : न्यू अँड सेकंडॅट्स युज
न. वि. पेळकर २

प्रियदर्शिका

- (१) प्रियदर्शिका नाटिका : विष्णु दाजी गद्रे;
गणपत

[मराठीनुवाद]

- (२) सगीत प्रणयानन्द : जगन्नाथ रघुनाथ आजगावकर;
मनोरञ्जक अथमडळीची पुष्पकमाला, न. ५१,
गिरगाव, मुम्बई, निर्णयसागर, मुम्बई; जून १९१०
[प्रियदर्शिना नाटिका व गृहकथामागारातील
धन्वराजाची कथा याच्या आधारे, प्रयोगाच्या
सोयीसाठी कथानकात थोडाग्रहून फेरफार]

रत्नावली

- (१) रत्नावली : शिरामशास्त्री खरे.
दक्षिणा प्रेस कनिष्ठासाठी कृष्णशास्त्री चिपळूणकर
यांनी प्रसिद्ध केले; १८६३
[ओरिएण्टल, मुम्बई, १८६४, चतुर्ग्वी सङ्घन
नाटकाचे मागणार]
- (२) सगीत रत्नावली
नाटिका : सीताराम वानाजी गुर्जर;
व्यापारोत्तेजक मडळ, मुम्बई,
निर्णयसागर, मुम्बई; १८८२
[श्रीहर्षदेवज्ञत रत्नावलीचे आधारे]
- (३) सगीत रत्नावली
नाटक : बानुदेव नारायण डोंगरे;
प्रकाशक : कळवनराव बापूजी पेंटर;
इंदुप्रकाश छापखाना, मुम्बई, १८८३
[चे. शा. स. शिरामशास्त्री खरे यांनी दिलेल्या
माधतत्वावरून, प्रयोगाकरिता रगावृत्ती]
- (४) सगीत रत्नावली
नाटिका : बालकृष्ण विट्ठल धामणकर;
शारदानाईन छापखाना, मुम्बई; जुलै १८९४
- (५) राजकनी श्रीहर्ष-
विरचित रत्नावली
नाटिका : शा. आ. सननीस;
प्रकाशक : शा. आ. सननीस, सॅन्निट्रर,
न्यू मॅटवाडी, मुम्बई न. ४;
मुद्रक - अ. स. गोखले; निरूप प्रेस,
५७० शनिवार, पुणे, १९२९

- (७) चमत्सेना : प्रल्हाद केशव अत्रे,
रामकृष्ण प्रकाशन मंडळ, गिरगाव, मुंबई,
[बोलसटसवाद; मृच्छकटिकच्या आधारे]
१९४३ (१)
- (८) मृच्छकटिक : श्री चारुमती मागवत (अकोला),
व्हीनस प्रकाशन, पुणे २,
आनंद मुद्रणालय, पुणे; १९६२
[मराठी अनुवाद]

हर्ष

नागानन्द

- (१) नागानन्द : परशुराम बजाळ गोडबोले;
गणपत कृष्णाजी छापखाना, मुंबई, १८९५
[श्रीहर्षचंद्र संस्कृत नाटकाचे मराठी भाषांतर]
- (२) स. नागानन्द नाटक : गणेश विष्णु गद्रे;
संगीत नागाई नाट्यकार मंडळी;
एज्यु सोळा चा छापखाना, मुंबई, १८८२
[संस्कृत नाटकाचे आधारे]
- (३) नागानन्द [मराठी भाषांतर] : शान्ता ज. दोळगे;
गयानुवाद] : न्यू अँड सेकंडहँड बुक स्टॉल,
न. वि. फेळकर रोड, दादर, मुंबई २८; १९५५ (१)

प्रियदर्शिका

- (१) प्रियदर्शिका नाटिका : विष्णु दानी गद्रे;
गणपत कृष्णाजी याचा छापखाना, मुंबई
२६ एप्रिल १८८४
[गणपत्यात्मक मराठी भाषांतर]
[आ. २ रा-१ सप्टेंबर १८८५; आ. ४ फी-
निर्णयसागर, मुंबई १८९१]

- (२) संगीत प्रणयानन्द : वसन्ताय रतुनाय आजगणकर;
 मनोरञ्जक अथमडलीची पुनकमाला, न. ५१,
 गिरगाव, मुम्बई, निर्णयसागर, मुम्बई; जून १९१०
 [प्रियदर्शिका नाटिका व वृहत्कथासागरातील
 बलराजाची कथा याच्या आधारेने; प्रयोगाच्या
 सोयीसाठी कथानकात थोडाबहुत फेरफार]

रत्नावली

- (१) रत्नावली : शिरारामशास्त्री खरे;
 दक्षिणा प्रब्र कनिष्ठासाठी कृष्णशास्त्री चिपळूणकर
 यांनी प्रसिद्ध केले; १८६३
 [ओरिएण्टल, मुम्बई; १८६४; चतुर्त्वी मस्कृत
 नाटकाचे मागसर]
- (२) संगीत रत्नावली : सीताराम वानाजी गुर्जर;
 नाटिका : व्यापारोत्तेजक मज्ज, मुम्बई,
 निर्णयसागर, मुम्बई; १८८२
 [श्रीहर्षदेवस्त रत्नावलीचे आधारे]
- (३) संगीत रत्नावली : बानुदेव नारायण होंगरे;
 नाटक : प्रकाशक : दळमराव बापूजी पेंडर;
 इंदुप्रकाश छापखाना, मुम्बई, १८८३
 [चे. शा. स. शिरारामशास्त्री खरे यांनी दिलेल्या
 मागसरानुसून, प्रयोगाकरिता रंगावृत्ती]
- (४) संगीत रत्नावली : बालकृष्ण पिष्टळ घामणकर,
 नाटिका : शारदाश्रीजन छापखाना, मुम्बई, जुलै १८९४
- (५) राजकरी श्रीहर्ष- : शा. आ. सक्तीस;
 विरचित रत्नावली : प्रकाशक : शा. आ. सक्तीस, सॅलिसिटर,
 नाटिका : न्यू मॅगझी, मुम्बई न. ४;
 मुद्रक-अ. स. गोखले; विजय प्रेस,
 ५७० शनिवार, पुणे; १९२९

[सरळ समृत्त मराठी भाषांतर; गद्याचे भाषांतर
अ. शा. देसाई यांचे]

क्षमीश्वर, आर्य

चण्डकौशिक

: शंकर मोरो रानडे;

‘नाट्यवार्णव’मध्ये प्रसिद्ध,

नेटिव्ह ओपिनिअन छापखाना, मुंबई;

१८८३

[मूल संस्कृत नाटकाधारे, गद्यपद्य]

[आ] संस्कृत साहित्यावर आधारलेली नाटके

(श्री) बाणभट्टाच्या ‘कादंबरी’च्या आधारे :

(१) हस्तिना : पादुरंग गोविंद पारखी (उमयवती);

प्रकाशक : पादुरंग गोविंद पारखी;

जगद्वितेच्छू छापखाना, पुणे;

१८८६

[बाणभट्टाच्या कादंबरीतील एका कथेच्या आधारे;

गद्य]

(२) संगीत वेदान मोरेखर काणे (वेळगाव) :

कादंबरी प्रकाशक : दत्तात्रय गोविंद सटेकर,

नाटक : घुडीराव प्रेस, वेळगाव;

१८९४

(३) कादंबरी भगवत विठ्ठल लेले,

नाटक : प्रसिद्धी-महापद्म कोरिल;

शुभसूचक छापखाना, सातारा;

१८९५

[गद्यपद्य]

(४) संगीत शिवराम महादेव पराजपे

कादंबरी नाटक : इंदिरा छापखाना, पुणे,

१८९७

(५) सॅ. शावसंभ्रम गोविंद बल्लाळ देवल;

नाटक : प्रकाशक : गजानन चिंतामण देव;

आर्यभूषण प्रेस, पुणे;

(आ. २ री) पुणे,

१९००

[आ. ३ री-रगावृत्ती; प्रका० हरि नारायण गोखले,

आर्यभूषण, पुणे; जानेवारी १९०८]

(ग) कालिदासाच्या 'मेघदूत' काव्याच्या आधारे :

(१) संगीत गजानन चिंतामण देव (पुणे);

मेघदूत नाटक : प्रकाशक : भास्कर नारायण गोडबोले;

श्रीविठ्ठल प्रेस, पुणे;

१८९५

(२) यक्षप्रमाद : (अथवा मुक्तवेणीदामबंधन)

किरात;

जगदितेच्छु छापखाना, पुणे;

१९०४

(णे) 'बृहत्कथासागर' च्या आधारे :

संगीत दामिक (अथवा टोंगी बैराग्याचा पार्श्व)

प्रहसन : लेखक : (?)

प्रकाशक : गजानन चिंतामण देव;

सुवर्ण प्रेस, मुंबई;

(आवृत्ती ३ री), मुंबई,

१९०६

[बृहत्कथासागरातील एका कथेच्या आधारे]

(शा) कालिदासाच्या 'रघुवंश' काव्याच्या आधारे :

संगीत रघुकुमार लेखक-प्रकाशक-नारायण बळवंत पैठणकर,

नाटक : पारनेर;

निर्णयसागर, मुंबई;

१९०२

[३] संपादित आवृत्त्या

- (१) करदीकर एम् ए आणि सी शैलजा करदीकर
भास : स्वप्नरासवदत्त
[मराठी अनुवाद, मूळ संस्कृत नाटक, इंग्रजी प्रस्तावना]
नवभारत प्रिंटिंग प्रेस, चेण्नेवाडी, मुंबई ४; १९५६
- (२) काळे, एम् आर्.
[मूळ इंग्रजी आवृत्त्याचे नवे प्रकाशन]
जोशी : स्वप्नवासवदत्त (मराठी अनुवाद) १९५६ (१)
वसन्त बापट : विक्रमोर्वशीय (मराठी अनुवाद) १९५९
देसाई, एस् जी. मालविकाग्निमित्र (मराठी अनुवाद) १९६०
[ए. आर्. शेठ आणि क ; प्रिन्सेस स्ट्रीट, मुंबई २; राष्ट्रवैभव प्रेस,
गिरगाव, मुंबई ४; आणि, बुकसेल्स पब्लिशिंग कंपनी, मेहेंदळे
दिरिडिंग, विठ्ठलभाई पटेल रोड, गिरगाव, मुंबई ४.]
[आणखी काही आवृत्त्याची मराठी रूपांतरे झाली असण्याची
शक्यता आहे. ही माहिती या वेळी उपलब्ध झाली नाही.]
- (३) गट्टे, रा. ना. आणि हानवळगे दि. मो,
भट्टनारायणविरचित . वेणीसहार
[संपूर्ण मराठी आवृत्ती]
व्हीनस प्रकाशन, पुणे २, १९५७
आनंद मुद्रणालय, पुणे २;
- (४) बनहट्टी, श्री. गो ;
कालिदास : मालविकाग्निमित्र
[मराठी आवृत्ती]
सुविचार प्रकाशन मंडळ, पुणे, २,
कल्पना मुद्रणालय, पुणे २, जुलै १९६२
- (५) बनहट्टी, श्री. गो. आणि धीरसागर बा. का ;
श्रीहर्षविरचित : रत्नावली

[मराठी आवृत्ती]

सुविचार प्रकाशन मंडळ, नागपूर, पुणे;

कल्पना मुद्रणालय, पुणे २;

जून १९६४

(६) वैराळकर, लक्ष्मण दत्तात्रय

मास : स्वप्नवासवदत्त

१९५२

[सधिमिरहित संस्कृत साहिता, मराठी आवृत्ती]

न्यू अँड सेकंडहँड बुक स्टॉल, दादर, मुंबई २८,

भट्टनारायण : वेणीसंहार

२१/८/१९५४

प्रकाशक : वैराळकर, लक्ष्मण दत्तात्रय

दादर, मुंबई २८;

(७) मंगलळकर, भरविन्द (आणि भरुंगनाडकर) :

कालिदास : मालविकाग्निमित्र (मराठी आवृत्ती)

१९६१

देशमुख आणि क., पुणे

कल्पना मुद्रणालय, पुणे २

(८) कालिंदे, रामचंद्र शंकर

[मराठी आवृत्ती] अभिज्ञानशाकुन्तल :

नोव्हेंबर १९५६

[" "] वेणीसंहार :

जून १९५८

[" "] स्वप्नवासवदत्त :

जून १९५८

[" "] मुद्राराक्षस :

सप्टेंबर १९५८

मे. जोशी आणि छोरडे, पुणे २,

(९) साने, पी. एम्. (आणि सहकारी) :

स्वप्नवासवदत्त [इंग्रजी आवृत्ती, सोन मराठी अनुवाद; अनुवादक :

एम् जी. पंडित]

१९६२

ए. आर. शेठ आणि कं, पिम्बेस स्ट्रीट, मुंबई २;

राष्ट्रवैमन प्रेस, गिरगाव, मुंबई ४.

[ई] गो. के. भट्ट यांनी केलेले अनुवाद व संपादने

संपादन

- (१) येगीसंहार [मराठी अनुवाद, विवेचक प्रस्तावना]
 कॉटिनेंटल प्रकाशन, पुणे २;
 जनवाणी प्रिंटिंग प्रेस, पुणे २ जून १९५६
- (२) स्वप्नवासवदत्त [संपूर्ण मराठी आवृत्ती]
 के. भि. दवळे, सिरगाव, मु.ई ४;
 कर्नाटक प्रिंटिंग प्रेस, चिरानाजार, मु.ई २; १९५६
- (३) मालविष्णुमित्र [अनुवाद, प्रस्तावना, टीपा; दोन १ ड]
 महाराष्ट्र ग्रंथ भांडार, महाद्वार रस्ता, कोल्हापूर,
 सेवा सुद्रणालय, कोल्हापूर; ऑगस्ट १९६१
- (४) भास : तीन एकांकिका [अनुवाद, प्रस्तावना]
 (मध्यमव्यायोग, ऊरुभग, कर्णभार)
 महाराष्ट्र ग्रंथभांडार, महाद्वार रस्ता, कोल्हापूर;
 सेवा सुद्रणालय, कोल्हापूर; ऑगस्ट १९६२

अनुवाद, रूपांतर

- (१) परकायाप्रवेश
 [बोधायनकवीच्या ' भगवदज्जुकीय ' या ग्रंथसनावे अनुवाद]
 चित्रमयजगत, (पुणे) नोव्हेंबर १९५८
- (२) उर्वशी
 [ऋग्वेदातील सवादसूतावरून (म. १०, सू. १५) विस्तारलेले
 काव्यनाट्य]
 छंद, वर्ष ७, अंक २;
 मार्गशीर्ष पौष, १८८०
- (३) ऊरुभग आणि नाटके
 [भासाच्या]

मौलन बुक डेपो, नार्जीयन रस्ता, पुणे २;

१९५९

साधना प्रेस, पुणे २

(४) गड पडली टक्का टक्का !

[ज्योतिराश्वर कपिनेश्वर याच्या 'धूर्तसमागम' या प्रहसनावरून रचलेली एकांकिका]

चित्रमयजगत, (पुणे) (दिवाळी अंक) नोव्हेंबर १९५९

(५) पुढीलका सेगे परवहा झाले गा !

[ज्योतिराश्वर महाचार्यवृत्त 'हाम्यार्णव' नावाच्या प्रहसनातील परिल्या अंकावरून रचलेली एकांकिका.]

वीणा; (मुंबई) (दिवाळी अंक) नोव्हेंबर १९५९

(६) हिमकन्या

[कुमारसमर्तातील ४५ सर्गातील प्रसंगावरून रचलेली एकांकिका]

चित्रमयजगत (पुणे) डिसेंबर १९६०

(७) मालविकाग्निमित्र

[म्वतत्र मण्ठी अनुवाद]

महाराष्ट्र ग्रंथ भांडार, महाडार रस्ता, कोल्हापूर; १९६१

सरा मुद्रणालय, कोल्हापूर.

(८) सौभाग्य

[उत्तररामचरिताच्या परिल्या अंकावरून अनुवादित एकांकिका]

जीमन-कल्याण (वार्षिक)

कोल्हापूर शुगर मिल, कोल्हापूर; १९६२

(९) छायासीता

[उत्तररामचरित, अंक २ व ३ वरून रचलेली आंतरित एकांकिका]

जीमन-कल्याण (वार्षिक)

कोल्हापूर शुगर मिल, कोल्हापूर; १९६३